ŚWIAT FOTO-GRAFII

25

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII LUTY 1952 R. NUMER 25

SPIS RZECZY

Dr MIECZYSŁAW ORŁOWICZ

IV Turystyczny Konkurs Fotograficzny Biura Turystyki MK.

W jesieni lat 1947, 1949, 1950 odbyły się poprzednie trzy konkursy fotograficzne Biura Turystyki. Tegoroczny został rozpisany pod koniec lata pod hasłem „Poznaj swój kraj" a jak zaznaczono w prospekcie, miał on na celu uzyskanie zdjęć nadających się do reprodukcji na plakat turystyczny, obrazujący piękno i walory turystyczne naszego kraju. Zaznaczono też w prospekcie, że pożądane są przede wszystkim zdjęcia z ludźmi na tle krajobrazu lub architektury o następującej tematyce.

I. Rozbudowa Polski Socjalistycznej.
II. Turystyka masowa.
III. Krajobraz i regionalizm.
IV. Wczasy i odpoczynek.
V. Zabytki historyczne i architektura (najcenniejsze zabytki architektury stylowej, najnowsze budowle itp. Nie należy ich jednak traktować w małych wycinkach a raczej w całości).
VI. Nowe formy pracy i życia w mieście i na wsi.

Do konkursu dopuszczono wszystkich fotografujących, za najbardziej pożądane uznano fotogramy z roku 1951 lub wcześniejsze, ale dotychczas nie publikowane ani nie nadsyłane na konkursy fotograficzne. Zaznaczono, że muszą one posiadać walory artystyczne i odpowiadać tematyce konkursu. Format co najmniej 13×18 cm, technika dowolna, jeden autor mógł nadsyłać tylko 20 zdjęć.

W rezultacie w terminie do 30 października 132 autorów nadesłało 1235 prac. Po wyłączeniu 4 autorów, którzy nie dotrzymali warunków konkursu, do przeglądu przez Jury przyszły prace 128 autorów w liczbie 1214, wśród których było około 10 nowicjuszów którzy wystąpili po raz pierwszy w konkursie fotograficznym.

Dziewięcioosobowy sąd konkursowy pracował bardzo solidnie i sumiennie, w dniach od 13 do 22 listopada odbył 5 posiedzeń przeciętnie czterogodzinnych, i przeprowadził trzy eliminacje, a 96 zdjęć które przeszły przez wszystkie eliminacje uznał za wyróżnione, wy-

bierając z nich zdjęcia nagrodzone. Nagród było sporo, bo aż 17, z tego 13 nagród Ministerstwa Kolei Biura Turystyki, jedna nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki, 2 nagrody specjalne Ministerstwa Kolei i 1 nagroda P. B. P. Orbis.

Po zakończeniu konkursu pora zreasumować wrażenia, uwzględniając opinie wypowiadane w czasie posiedzeń sądu konkursowego.

Ogólnie skonstatowano że poziom tegorocznego konkursu był na ogół znacznie wyższy niż konkursów poprzednich, zarówno pod względem doboru tematów, odpowiadających warunkom konkursu, jak ich atrystycznego ujęcia i technicznego wykonania. Tym razem prawie zupełnie brakło zdjęć złych i niedostatecznych, których około 50 procent nadsyłano na konkursy poprzednie.

Poniżej podaję ocenę przydatności zdjęć z mego punktu widzenia. Zaznaczam, że w ocenie jestem raczej pobłażliwy, uwzględniając w dwóch trzecich przydatność fotografii dla wydawnictw turystycznych, a tylko w jednej trzeciej wymogi estetyczne, nawet przy wyróżnieniach. Te ostatnie biorę natomiast w rachubę przy nagrodach. Z 1214 zdjęć, które przeglądaliśmy kolejno, już przy pierwszej eliminacji odpadło 770, za których pozostawieniem do dalszych eliminacji nie oświadczył się ani jeden głos. Pozostało 444 zdjęć z których przy drugiej eliminacji usunięto 247, głównie ze względów braków estetycznych. Ze 197 pozostałych usunięto przy trzeciej eliminacji dalszych 101 głównie ze względu braku przydatności dla wydawnictw turystycznych. I wreszcie pozostało po trzeciej eliminacji 96 fotosów, uznanych za wyróżnione, między które rozdzielono też 17 nagród.

Gdybym miał wszystkie zdjęcia określić notami szkolnymi dałbym notę źle lub niedostatecznie 121 zdjęciom tj. 10% nadesłanych. Najwięcej bo 605 (50%) były to zdjęcia dostateczne tematowo, choć nie zawsze dostateczne estetycznie, to też obydwie te grupy z nielicznymi wyjątkami, odpadły już przy pierwszej eliminacji.

242 zdjęć tj. 20% było dobrych, a odpadły one przy drugiej eliminacji.

206 zdjęć (17%) nazwał bym bardzo dobrymi pod względem tematowym ale część z nich wyłączono ze względu na niedość wysoki poziom estetyczny. Reszta znalazła się wśród wyróżnionych.

Wrzeszcie około 40 było zdjęć celujących (zaledwie 3%), z których pewna niewielka zresztą ilość, posiadając bardzo wysokie walory estetyczne, nie posiadała przydatności dla propagandy turystycznej.

Przeciętna nota tegorocznego konkursu wypadła by zatem dobrze, podczas gdy na poprzednich konkursach była ona albo dostatecznie, albo nawet mniej niż dostatecznie.

Biuro Turystyki MK rozpisując konkurs zwróciło uwagę przede wszystkim na pewne pożądane tematy, określone grupami które podałem na wstępie artykułu. Nadsyłający fotogramy na konkurs ustosunkowali się do tych grup bardzo rozmaicie. Jedne były obesłane bardzo silnie, inne bardzo słabo, duża część nadesłanych fotosów wychodziła poza wszystkie 6 grup. Rozpatrzymy to grupami.

I Rozbudowa Polski Socjalistycznej. Podczas gdy w ubiegłym roku gdzie temat ten był wysunięty na miejsce naczelne nadesłano z tej dziedziny bardzo wiele fotogramów, utrzymanych na wysokim poziomie, tego roku materiał był bardzo skromny, w całym konkursie tylko około 20 zdjęć, z których trzy doszło do wyróżnień, a z nich jedna „Budowniczowie Muranowa" Tadeusza Linka z Gdyni do nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 1500 złotych. Zdjęcie bardzo dobre, spotkało się z ogólną pochlebną oceną wszystkich członków sądu konkursowego ze względu na swe walory propagandowe, tematowe i artystyczne ujęcie.

Słabo był obesłany dział II Turystyka Masowa. W tej grupie nadesłano również tylko ze 20 zdjęć w całym konkursie tj. 2%, ale tak przeciętnych, że do końcowej setki nagrodzonych i wyróżnionych z tej grupy nie doszło ani jedno zdjęcie.

Natomiast w grupie III (Krajobraz i regionalizm) znalazło się przynajmniej 30% nadesłanych na konkurs fotogramów. Przy czym raczej były to zdjęcia krajobrazu niż regionalizmu. Krajobrazów było dużo, ale niemal wyłącznie góry, specjalnie Tatry i Pieniny, wyjątkowo Beskidy i Sudety. Wśród zdjęć górskich przeważała bardzo silnie turystyka letnia, być może dzięki temu, że konkurs rozpisano w końcu lata. Sporo było zdjęć jezior i rzek, oraz Wybrzeża Morskiego, natomiast kilka zaledwie zdjęć lasów. Z pośród krajobrazów środkowej Polski mających w sobie tyle sentymentu, wraz z Górami Świętokrzyskimi, nie było prawie niczego. Tylko Jura Krakowska w swoich partiach skalistych była przedstawiona dobrze.

Co natomiast z tej grupy można by zaliczyć do regionalizmu, nie potrafił sąd konkursowy ocenić, gdyż trzeba by to bliżej określić.

IV grupa obejmowała wczasy i odpoczynek. Zdjęć z wczasów było niewiele i nie nadzwyczajne. A ze zdjęć tych do grupy wyróżnionych nie doszło nic. Ogółem cała grupa nie miała więcej jak 2% tj. około 25 fotosów. Co dało by się z tego zaliczyć do grupy „Odpoczynku" trudno odpowiedzieć. Dla wielu a wśród nich dla mnie, turystyka, choćby najbardziej forsowna, jak chodzenie po górach z plecakiem, jest miłym odpoczynkiem po pracy zawodowej.

Do grupy V (zabytki historyczne i architektura) dało by się zaliczyć około 30% fotogramów nadesłanych na konkurs. Szczególnie dużo wśród nich było ruin zamków, natomiast bardzo mało stylowych budynków z mi-

nionych wieków, tak w dziedzinie architektury świeckiej jak i kościelnej. Z dziedziny budownictwa nowoczesnego zdjęć było mało, i nie nadzwyczajne. Nawet najlepsze z nich odpadały przy drugiej i trzeciej eliminacji.

Z nielicznych zdjęć budownictwa drewnianego, mimo poparcia kilku najlepszych fotogramów, jakie zauważyłem w tej grupie, nie udało mi się ani jednego doprowadzić do grupy wyróżnionych. W dziedzinie odbudowy nie było natomiast zdjęć prawie żadnych, w odróżnieniu od konkursu z roku 1950.

Bardzo słabo były też reprezentowane zdjęcia z grupy VI, jako nowe fazy pracy i życia w mieście i na wsi. W najlepszym razie do tej grupy można by zaliczyć 10 zdjęć z całego konkursu, niekoniecznie udanych (1%). Bardzo po macoszemu zostały w tym konkursie potraktowane nasze miasta wraz z ich ruchem wielkomiejskim, życiem, wyglądem, oraz odbudową. Dotyczy to nawet Warszawy, Poznania i Krakowa, nie mówiąc o Wrocławiu, Szczecinie, Gdańsku, Gdyni, miastach Zagłębia Węglowego i innych większych miastach w Polsce.

Gdybyśmy między wymienione sześć grup rozdzielili zdjęcia nadesłane na konkurs okazało by się, że tylko dwie trzecie dało by się ująć w tych sześciu grupach. Pozostała trzecia część tj. około 400 zdjęć, była to turystyka w rozmaitych formach i postaciach (np. turystyka grupowa i indywidualna, turystyka młodzieży w mniejszych grupach, komunikacje turystyczne rozmaitego typu, w dużej mierze turystyka wodna itd.), oraz rozmaite kategorie osobliwości turystycznych, nie dające się jednakże zaliczyć do żadnych z wymienionych grup. Tem niemniej przedstawiały one tematy interesujące pod względem turystycznym i doskonale nadające się zarówno na afisze turystyczne, jak i dla innych turystycznych wydawnictw informacyjnych i propagandowych.

Pewne tematy uzyskały na tegorocznym konkursie silną przewagę, a na pierwsze miejsce wysunęły się chyba żaglowce na jeziorach i kanałach Mazurskich, których było tak wiele, że wobec zbyt silnej konkurencji w tym właśnie dziale nie wszystkie zdjęcia zasługujące na wyróżnienie, mogły je otrzymać.

Bardzo dużo zdjęć było z Tatr i Pienin, i to zdjęć bardzo dobrych. Tutaj podobnie jak żaglowce w północnej Polsce, ulubionym sztafażem zarówno w Tatrach jak i w Beskidach, stały się stada baranów, tak, że jeden z członków sądu wyraził się nawet o „zabaranieniu" konkursu. Niewątpliwie jest to rezultatem rozparcelowania baranów tatrzańskich na duże przestrzenie hal w Beskidach, szczególnie w okolicy Szczawnicy i Krynicy. Z zamków największej popularności wśród fotografów zdają się mieć zamki w Niedzicy i Czorsztynie, z których nadesłano szereg zdjęć dość opatrzonych, ale i wiele w nowym, bardzo artystycznym ujęciu. Zresztą do ulubionych tematów należy Wybrzeże Morskie, oraz Pojezierze Bałtyckie, specjalnie jeziora Mazurskie i Warmińskie. Kilkakrotnie jedne i te same zdjęcia i niemal z tego samego punktu zdejmowane, powtarzały się u rozmaitych autorów, jak np. widok zamku w Niedzicy od bramy wyjściowej na dziedziniec, albo widok ze szczytu Sokolicy w Pieninach, na płynący u stóp Dunajec, spopularyzowany już od dawna przez zdjęcia Stanisława Muchy z Krakowa, robione na zamówienie Państwowej Rady Ochrony Przyrody.

Natomiast całkowicie niemal pominięto tym razem na konkursie zdjęcia narciarskie i krajobrazy zimowe. Bardzo niewiele i nie na wysokim poziomie było zdjęć z dziedziny turystyki drogowej (kolarstwo, motocyklizm, automobilizm) co zauważyłem zresztą i na poprzednich konkursach.

Za to nie proporcjonalnie dużo było zdjęć z dziedziny turystyki wodnej i to przede wszystkim żeglarstwa, mniej statków pasażerskich, najmniej kajaków.

Z polowań i zwierzyny łownej zdjęć nie było zupełnie, chociaż w konkursie brali udział mistrzowie zdjęć tego typu.

Folklor był na ogół zły z powodu sztuczności, a często poprzebierani wczasowicze w stroje ludowe. Zdjęć dobrych było zaledwie kilka.

Z uzdrowisk letnich i kąpielisk nadmorskich było zdjęć bardzo mało, ale takich, które nie doszły nawet do wyróżnienia.

Dobry sztafaż cechuje mistrzów. Doskonały jest on na zdjęciach nagrodzonych I i II nagrodą Edwarda i Heleny Hartwigów. Często jest on bardzo dobry, przeciętnie dobry, naturalny w ruchach, pozach i minach. W tych wypadkach podnosi on walory turystyczne zdjęcia. Sztafaż niedostateczny popsuł natomiast wiele zdjęć dobrych pod względem krajobrazu, przez teatralność miny lub pozy. Do grupy niedostatecznej zaliczyliśmy sporo zdjęć o charakterze pamiątkowej grupy familijnej.

Duże luki były także terenowe, przez pominięcie w konkursie pewnych okolic. Np. z województwa białostockiego, Łodzi, województwa łódzkiego, województwa poznańskiego i zielonogórskiego nie nadesłano nic lub prawie nic. Z kieleckiego mało, z warszawskiego prawie nic. Chociaż większość laureatów konkursu mieszka w Warszawie, z Warszawy tym razem nadesłano zdjęć niewiele, nawet w dziedzinie rozbudowy.

Cały sąd konkursowy zauważył, że podejście autorów do pojęcia „Fotografia turystyczna" jest coraz lepsze, a niezrozumienie tego pojęcia cechuje już tylko nielicznych autorów. Brak było zdjęć nieodpowiednich jak żebraków,

walących się ruder, krzywych parkanów i topieli błotnych na drogach, którymi był zasypany pierwszy konkurs.

Wśród zdjęć nadesłanych przeważały zdjęcia ożywione z pokazanym dobrze ruchem zwykłym lub turystycznym. Brakło też poprzednio bardzo licznie reprezentowanych zdjęć o nieokreślonym temacie terenowo czy też przedmiotowo, które przy pierwszym konkursie nazwałem „Wszędzie i nigdzie" oraz „To lub owo". Przy pierwszym konkursie było ich około 40%, w tym roku najwyżej 5%.

Tem niemniej muszę stwierdzić, że nie wszyscy autorzy zrozumieli intencję konkursu, nadsyłając zdjęcia nie na temat. Tutaj wśród naszych fotografików jest ogromna skala różnicy odczucia, które z ich zdjęć nadają się dla danego konkursu, a które się nie nadają. Przypadkowo zainteresowałem się zdjęciami pewnych znanych mi autorów i zdziwiłem się że ich nazwiska nie znalazły się nawet wśród wyróżnionych. Zdziwiłem się tembardziej, gdy się dowiedziałem, że na konkurs nadesłali kilkanaście a nawet pełnych 20 zdjęć. Bałem się, że było niedopatrzeniem sądu konkursowego, że zdjęcia ich odrzucono nawet bez wyróżnienia. Ex post przejrzałem tedy ich zdjęcia. I przekonałem się z pewnym zdziwieniem, że sąd konkursowy miał rację, gdyż żadne z ich zdjęć nie nadawało się do wyróżnienia. Czasem tematowo a czasem zarówno tematowo jak i estetycznie. A znając zdjęcia tych autorów, a także ich reprodukcje, wiem, że mają oni w swoich bardzo dużych zbiorach zdjęcia od niedostatecznych do celujących. Ale chyba nie umieją z nich wybierać, skoro na konkurs, mogąc przysłać bardzo dobre i celujące, woleli przysyłać dostateczne i niedostateczne, albo takie które ze względu na temat do konkursu się zupełnie nie nadawały. Wyniosłem stąd przeświadczenie, że wśród naszych fotografików są mistrzowie w wynajdywaniu w swoich zdjęciach zdjęć celujących wśród całej grupy nadesłanych na konkurs. Tutaj muszę z najwyższym uznaniem podkreślić ten talent u mistrzowskiej pary tegorocznego konkursu Edwarda Hartwiga i Heleny Hartwigowej. Pokazali oni, że umieją nie tylko doskonale fotografować, ale doskonale wybrać zdjęcia najlepsze, jakimi na dany temat dysponują i przesłać je na konkurs. Pozatem przygotowują swe zdjęcia niezmiernie starannie pod względem technicznym. I przeciwnie są drudzy, którzy również potrafią zdjęcia celująco wykonać, ale nie wiedzą o tym, że to są właśnie najlepsze zdjęcia dla danego konkursu i przysyłają inne, albo nie na temat, albo nie mające walorów estetycznych, albo źle wykonane pod względem technicznym.

Na zakończenie kilka szczegółów dotyczących rozmieszczenia nagród i wyróżnień w Polsce. Nagród było 17, z nich 10 zdobyli fotograficy zamieszkali w Warszawie, po dwie nagrody zdobył Poznań i Gdynia, a po jednej Kraków, Wrocław i Gdańsk. O ile dodamy wszystkie nagrody i wyróżnienia, licząc nie według ilości nagród i wyróżnień, ale według ilości osób, które je zdobyły, otrzymamy 36 fotografików nagrodzonych lub wyróżnionych, z czego w Warszawie zamieszkuje mniejszość bo 14 osób, poza Warszawą większość bo 22 osoby. Z tego w Poznaniu 5, w Krakowie i Łodzi po 4, we Wrocławiu 3, w Gdyni 2, a w Gdańsku, Katowicach, Gnieźnie i Opolu po jednej.

Wśród nagrodzonych i wyróżnionych są cztery kobiety tj. 10% całej grupy nagrodzonych. Wśród nich II nagrodę zdobyła Helena Hartwigowa z Warszawy, wyróżnienie za 3 zdjęcia Irena Elgas z Krakowa, za 2 zdjęcia Bożena Michalikowa z Wrocławia i za jedno zdjęcie Fortunata Obrąpalska z Poznania.

Swoje poglądy i wnioski wynikające z tegorocznego konkursu przedstawił sąd konkursowy na końcowym posiedzeniu Biura Turystyki MK.

Skonstatowano z zadowoleniem, że tegoroczny konkurs fotografiki turystycznej miał poziom o wiele wyższy aniżeli konkursy poprzednie. Uznano że widoczne z tego ogólne podniesienie się poziomu fotografii turystycznej w Polsce, i zrozumienie tej sprawy przez większość fotografików jest niewątpliwie rezultatem zarówno corocznych konkursów fotografii turystycznych, jak i planowej pracy rozwijanej w tej dziedzinie przez Polski Związek Fotografików i Polskie Towarzystwo Fotograficzne pod ogólnym patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jako dowód wybitnego wpływu zrzeszeń fachowych na poziom fotografiki w Polsce podniesiono fakt, że wśród 16-u autorów zdjęć nagrodzonych jest 13-u członków P. Z. F. Wyrażono życzenie, aby w przyszłym roku na konkurs fotografii turystycznej można było nadsyłać co najmniej fotografie formatu 18×24 cm, gdyż mniejsze, a specjalnie zdjęcia formatu 13×18 cm, są za małe dla uwydatnienia ich walorów.

W związku z dyskusją przeprowadzoną na konkursie nad afiszami propagandowymi wyrażono przekonanie, że nie ma powodów, aby afisze turystyczne ograniczać do formatu pionowego, i zwrócono się do Ministerstwa Kolei o wydanie na próbę cyklu tych afiszów o wielkości dotychczasowej, ale przy układzie poziomym gdyż niektóre krajobrazy i niektóre zabytki sztuki, wyjdą w tym układzie o wiele lepiej, aniżeli w formacie pionowym.

Wprawdzie oficjalnej punktacji zdobytych nagród i wyróżnień sąd konkursowy nie przeprowadził, ale dla porównania sukcesów zdobywców nagród i wyróżnień przyjąłem punktację nieoficjalną. Dając za I nagrodę 15 punktów, za II nagrodę 12 punktów, za III nagrodę 9 punktów itd. przy każdej dalszej nagrodzie

o jeden punkt mniej, aż do X nagrody 2 punkty, a za każde zdjęcie wyróżnione 1 punkt, otrzymamy następującą kolejność nagrodzonych i wyróżnionych.

1. Edward Hartwig 40 p. 2. Helena Hartwigowa 31 p. 3. Tadeusz Dohnalik 18 p 4. Tadeusz Link 17 p. 5. Edward Falkowski 11 p. 6. Stefan Arczyński 10 p. 7. Edward Czapliński 10 p. 8, 9, 10 i 11. Jerzy Adam, Tadeusz Biliński, Maksymilian Myszkowski i Janusz Uklejewski po 9 p. 12. Jerzy Struminski 7 p. 13. Feliks Zwierzchowski 6 p. Po 3 punkty osiągnęli Paweł Mystkowski i Irena Elgas, po 2 punkty Wiesław Tomaszkiewicz, Bożena Michalikowa i Karol Hardziński. Wreszcie po 1 punkcie za jedno zdjęcie wyróżnione Aleksandrowicz Tadeusz, Bukowski Tadeusz, Burzyński Roman, Chrapek Leopold, Keller Józef, Konieczny Kazimierz, Leszczyński Stefan, Matjaszkiewicz Stefan, Misiński Aleksander, Obrąpalska Fortunata, Siemaszko Zbyszek, Stasicki Jerzy, Tobiczyk Kazimierz, Tomaszkiewicz Leon i Wegner Henryk.

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Przegląd nowoczesnych metod fotografii barwnej

W artykule zatytułowanym „Zarys historii barwnej" zamieszczonym w Nr 00 Świata Fotografii wspomniałem, iż w nowoczesnych technikach fotografii barwnej zastosowanie ma przede wszystkim metoda subtrakcyjnej syntezy barw, opierająca się na pracach Fischera z roku 1908.

Obecnie omówię pokrótce te właśnie metody nowoczesnej fotografii barwnej, będące w powszechnym użyciu.

Metody nowoczesnej fotografii barwnej możemy podzielić wg następującego schematu:

1. materiał wyłącznie diapozytywowy, do którego należą AGFACOLOR, KODACHROME, EKTACHROME, ANSCO-COLOR.
2. materiał negatywowo-pozytywowy np. KODACOLOR, EKTACOLOR, AGFACOLOR-PAPIER,
3. materiał dający barwne odbitki z barwnych przeźroczy. Należą tu przede wszystkim ANSCO PRINTON, następnie DUXOCHROM itp.

W metodach powyższych możemy ponadto przeprowadzić jeszcze rozdział na metody, których opracowanie laboratoryjne przeprowadza firma produkująca filmy barwne, oraz na metody, przy których wytwórnia ujawniła recepturę i obróbkę, umożliwiając tym samym amatorowi własnoręczne wykonywanie barwnych przeźroczy i odbitek.

W nomenklaturze Kodaka, da się zastosować następujące reguły: Nazwy rozpoczynające się na sylabę „Ekta" oznaczają, że wyroby te mogą być przez nabywcę osobiście wywołane i opracowane, to znaczy że przy tych metodach Kodak ujawnił procedurę postępowania i ewentl. recepturę wszystkich kąpieli. Natomiast nazwy rozpoczynające się na sylabę „Koda" oznaczają, że wyroby te mogą być opracowane laboratoryjnie jedynie przez laboratoria Kodaka.

Wyroby, których nazwy kończą się na sylabę „color" oznaczają proces negatywowo-pozytywowy, a kończące się na sylabę „chrome" oznaczają metodę odwracalną, diapozytywową. Przykłady:

Film KODACOLOR jest procesem negatywowo-pozytywowym i może być wywołany wyłącznie przez laboratoria Kodaka. Film EKTACHROME natomiast jest filmem odwracalnym dającym barwne diapozytywy i może być wywołany przez nabywcę.

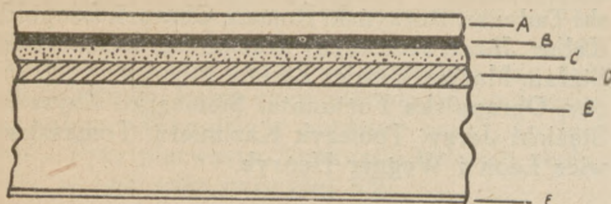
Ponieważ KODACHROME i AGFACOLOR przez długi czas były prawie jedynymi praktycznie mającymi największe zastosowanie metodami fotografii barwnej i są używane aż do dnia dzisiejszego, zajmiemy się nimi nieco bliżej. Wszystkie metody powstałe po ukazaniu się powyższych filmów są zasadniczo zbudowane na tych samych założeniach i zasadach, wobec czego metody AGFACOLOR i KODACHROME stanowią niejako fundament dzisiejszej fotografii barwnej.

Agfacolor: Film Agfacolor jest filmem odwracalnym, co oznacza, że otrzymujemy na nim barwne przeźrocza, które następnie można wyświetlać na ekran przy pomocy rzutnika, lub oglądać je poprzez specjalne aparaty wzierne, powiększające obraz.

Wyrabiany jest wyłącznie w formacie 35 mm, i w dwóch typach emulsji. Jeden z typów dostosowany jest do wykonywania zdjęć przy świetle dziennym, drugi natomiast przy sztucznym. Czułość filmu Agfacolor wynosi ca 15/10 DINa, jest więc zupełnie wystarczająca i niewiele co odbiega od popularnej czułości filmów czarno-białych.

Załączony rysunek wskazuje nam schematycznie budowę filmu Agfacolor. Na celuidowym podkładzie, wylane są trzy bardzo cienkie warstwy emulsji światłoczułych. Każda z poszczególnych trzech emulsji, uczulona jest na inną

barwę dopełniającą do podstawowej barwy metody subtrakcyjnej. I tak górna warstwa czuła jest tylko na promienie niebieskie (to znaczy tylko te promienie wywołują w niej zmiany i po



A — warstwa uczulona na promienie niebieskie. Po wywołaniu przybiera barwę żółtą
B — warstwa koloru żółtego, spełniająca rolę filtra
C — warstwa uczulona na promienie zielone. Po wywołaniu przybiera barwę purpurową.
D — warstwa uczulona na promienie czerwone. Po wywołaniu przybiera barwę niebiesko-zieloną
E — podkład celuloidowy
F — podlew Antihalo

wywołaniu zaczerniają), druga na zielone i trzecia na czerwone. Pomiędzy warstwą górną a dwoma dolnymi, umieszczona jest jeszcze jedna warstwa koloru żółtego, spełniająca rolę filtra, nie przepuszczając do warstw dolnych promieni niebieskich. Dzięki temu filtrowi, promienie niebieskie, które mogłyby jeszcze przedostać się poprzez warstwę górną do dwóch następnych i spowodować ewentualne zredukowanie srebra, zostają całkowicie pochłonięte. Promienie czerwone i zielone przechodzą przez warstwę górną nie naświetlając jej jednak, i nie dokonując w niej przeto żadnych zmian. Promienie te, przechodzą także przez warstwę spełniającą rolę filtru, gdyż kolor ten jak wiemy pochłania jedynie promienie niebieskie. Ponieważ warstwa środkowa uczulona jest wyłącznie na promienie zielone, promienie czerwone nie wywołują w niej żadnych zmian i przechodzą bez przeszkody do warstwy dolnej, uczulonej wyłącznie na promienie czerwone (wobec czego promienie zielone nie mogą w niej wywołać żadnych zmian ani powstania obrazu utajonego).

W każdej z trzech warstw emulsji światłoczułych zawieszony jest twornik barw (związki fenolowe, lub substancja z czynną grupą metylenową), dający przy wywołaniu barworodnym, równocześnie z zredukowanym srebrem (zaczernionym obrazem) odpowiednie zabarwienie, zależnie od barwy promieni na które dana warstwa jest uczulona. Mówiąc innymi słowami tworniki barw, są substancjami, które początkowo bezbarwne, pod wpływem jednak produktów utleniania specjalnej substancji wywołującej (np. dwumetyloanilina) tworzą barwiki, zabarwiające całą warstwę. Barwik ten jest barwy dopełniającej do barw na które dana emulsja jest uczulona czyli obecnie każda z warstw przyjmuje zabarwienie jednej z barw podstawowych metody subtrakcyjnej. A więc w warstwie pierwszej uczulonej na promienie niebieskie powstaje po wywołaniu barwa żółta, w drugiej uczulonej na promienie zielone powstaje barwa purpurowo-czerwona, i w trzeciej uczulonej na promienie czerwone powstaje barwa niebiesko-zielona.

Tworniki barw muszą być dyfuzyjnie trwałe, to znaczy nie mogą podczas obróbki przechodzić do płynu w którym są zanurzone (wywoływacz itp.) a ponadto nie mogą też przejść do sąsiadujących warstw zawierających tworniki innych barw.

Naświetlony film Agfacolor poddany zostaje w laboratorium obróbce, która przebiega mniej-więcej wg następującego schematu: Pierwsze wywołanie odbywa się w zwykłym wywoływaczu. W kąpieli tej, w miejscach uprzednio naświetlonych, bromek srebra znajdujący się w emulsji zostaje zredukowany na srebro metaliczne. Po wyjściu z tej kąpieli film wygląda jak zwykły czarno-biały negatyw. W tym stanie (nie utrwalając go) film naświetlamy na całej powierzchni z obu stron (naświetlenie wtórne). Czynnością tą naświetlamy w emulsji miejsca uprzednio nienaświetlone i niezredukowane podczas pierwszego wywołania. Naświetlony wtórnie film wywołuje się w specjalnym wywoływaczu barworodnym, którego substancja barworodna i redukująca, wywołuje w poszczególnych warstwach obraz srebra metalicznego plus odpowiedni barwik danej warstwy. Barwik ten powstaje więc dopiero w wywoływaczu barworodnym i to wraz z redukcją srebra w miejscach wtórnie naświetlonych. Barwy wywołane nie są jednak jeszcze widoczne gdyż cały film jest całkowicie zaczerniony zredukowanym srebrem. W miejscach naświetlonych podczas pierwszego naświetlania barwy wystąpić nie mogą, gdyż w miejscach tych srebro zostało strącone już podczas pierwszego wywołania. Całe zredukowane srebro usuwa się przy pomocy zwykłego osłabiacza Farmera w wyniku czego, na filmie pozostają tylko praktycznie bezziarniste warstwy z wywołanym twornikiem barw, a więc odpowiednio zabarwione.

Kodachrome: Film Kodachrome, wyrobu Kodaka zbudowany jest w identyczny sposób jak poprzednio opisany Agfacolor. Jedyna i zasadnicza różnica tkwi w tym, że tworniki barw nie są umieszczone w poszczególnych warstwach emulsji, lecz dodane są do wywoływacza barworodnego.

Kodacolor: W styczniu 1942 roku, Kodak wypuścił na rynek nowy rodzaj filmu barwnego, pod nazwą KODACOLOR (nie mylić ze starą metodą o tej samej nazwie). W chwili ukazania się, Kodacolor stanowił pewien przewrót, gdyż znacznie odbiegał od dotychczasowych technik fotografii barwnej. Od metod Agfacolor i Kodachrome różni się przede wszystkim tym,

że jest procesem negatywowo-pozytywowym i daje nam możność otrzymywania barwnych odbitek na podłożu papierowym. Po zakończonym procesie wywołania filmu, metoda ta daje nam cały obraz nie tylko w negatywie, lecz także w barwach dopełniających. Z negatywu takiego można robić dowolną ilość odbitek barwnych na specjalnych papierach.

Film Kodacolor produkowany jest prawie w wszystkich rozmiarach i to w postaci błon zwojowych, płaskich etc. Jak wskazuje sama nazwa, proces obróbki wykonywany był w laboratoriach Kodaka. Jednakże w październiku 1943 roku, pewien fotograf nazwiskiem G. H. Schotofer opracował i ujawnił recepturę oraz schemat postępowania, umożliwiając tym samym amatorowi, wywoływanie w własnym zakresie.

W rękach doświadczonego amatora, Kodacolor daje bardzo dobre wyniki. Istniał początkowo pogląd, jakoby odbitki barwne otrzymywane na Kodacolor dawały obrazy nieostre w szczegółach i posiadały inklinację do przekontrastowywania obrazów. Pogląd ten jednakże jest niesłuszny, gdyż zdjęcia wykonywane przez zaawansowanego amatora, dobrym aparatem z dobrym obiektywem dają wyniki bardzo dobre. Wina niedobrych wyników leży przede wszystkim po stronie wykonywującego, jego niedokładności przy nastawieniu ostrości, dobieraniu czasu naświetlenia oraz mało doskonałego aparatu.

Czułość filmu Kodacolor jest dostatecznie duża i w pogodny dzień wystarcza naświetlenie 1/50 sek. przy f/8 . W pełnym słońcu zaleca się użycie przesłony f/11 przy tej samej migawce.

Podobnie jak w wszystkich filmach barwnych, wymagane jest dokładne naświetlenie filmu, gdyż wywiera ono szczególny wpływ na końcowy wynik a głównie na wierność oddania barw. Naświetlenie to stanowi największą trudność dla niejednego który zaczął dopiero zajmować się fotografią barwną.

Film Kodacolor w strukturze przypomina ściśle metodę Agfacolor, różni się natomiast od metody Kodachrome tym, że tworniki barw umieszczone są podobnie jak w metodzie Agfy w warstwach poszczególnych emulsji (chociaż w nieco inny sposób). Ponieważ budowa ta, była szczegółowo opisana przy metodzie Agfacolor, nie będziemy jej tutaj powtarzać.

Proces wywołania i całej obróbki laboratoryjnej, przebiega wg następującego schematu:

Film po naświetleniu zostaje wywołany od razu w wywoływaczu barworodnym z pominięciem wywoływacza pierwszego. Niepotrzebne jest też naświetlenie wtórne. W wyniku wywołania, otrzymujemy obraz w negatywie i w barwach dopełniających. Powstałe srebro usuwamy przy pomocy osłabiacza tak, że w końcu pozostaje na filmie tylko barwny negatyw, na którym wszelkie barwy są dopełniającymi do tych, które posiadały obiekty fotografowane. I tak, barwę czerwoną otrzymamy na tym negatywie jako zieloną, niebieską jako żółtą, zieloną jako czerwoną itd.

Negatyw taki kopiuje się lub powiększa na trójwarstwowym papierze o budowie takiej samej jak film. W rezultacie otrzymujemy obraz w barwach naturalnych. Na papierze Kodacolor, można poprawiać barwy przez użycie odpowiednich filtrów wyrównawczych. Emulsja wylana na papierze musi posiadać cieńsze warstwy niż na filmie, co początkowo sprawiało przy fabrykacji wiele kłopotu.

Proces obróbki papieru Kodacolor jest ściśle taki sam jak negatywu.

Agfacolor-Papier: Jest to metoda negatywowo-pozytywowa Agfy i została wynaleziona w tym samym roku co Kodacolor. Metoda ta przypomina ściśle metodę Kodacolor, opiera się na tych samych zasadach, wobec czego nie będziemy powtarzać się w ponownym opisywaniu.

Jakkolwiek wynaleziona w roku 1942, nie dotarła jednak na szeroki rynek z powodu ograniczeń wojennych. W komunikatach swoich z tamtych lat, Agfa podawała, iż umożliwi amatorowi samodzielne wywoływanie, przez ujawnienie receptury. Metodę tę stosowano również do kopiowania barwnych filmów.

Ansco-Color: Film pod tą nazwą został wprowadzony na rynek jesienią 1944 roku. W zasadzie metoda Ansco-Color jest zbliżona i bardzo podobna do procesu Agfacolor i Kodachrome.

Ansco-Color jest więc filmem odwracalnym trójwarstwowym, opiera się na subtrakcyjnej syntezie barw i służy w pierwszym rzędzie do otrzymywania barwnych przeźroczy. Od metod Agfacolor i Kodachrome różni się tym, że daje obrazy całkowicie pozbawione ziarna. Jest więc pierwszym filmem barwnym całkowicie bezziarnistym i jako taki, wzbudził swoim ukazaniem się szerokie zainteresowanie w kręgu zawodowców i amatorów fotografików. Na korzyść tej metody należy zapisać jeszcze fakt, że wytwórnia, — jako pierwsza — dała amatorowi możność osobistej obróbki laboratoryjnej przez opublikowanie wszystkich recept i dokładnych opisów tejże obróbki. Wywoływacze, oraz wszelkie inne konieczne kąpiele, można zestawiać samemu wg podanych recept, lub można nabyć je w gotowych zestawach przygotowanych przez wytwórnię. Filmy Ansco-Color wyrabiane są w formacie 35 mm, a więc z przeznaczeniem dla aparatów małoobrazkowych, następnie w postaci błon płaskich i błon zwojowych prawie wszystkich rozmiarów. Wyrabiane są dwa typy emulsji. Jeden, dostosowany specjalnie do światła dziennego o czułości 10^0 Westona (ca 15/10 DINa) oraz drugi do-

stosowany do światła sztucznego o czułości 8^0 Westona (ca 12/10 DINa). Bliższe dane oraz recepty wywoływaczy znajdzie czytelnik w Nr 15 Świata Fotografii na stronie 20.

Ansco-Printon: Ansco-Printon należy do jednej z najlepszych metod pozytywowych nowoczesnej fotografii barwnej. Daje możność otrzymywania doskonałych odbitek w barwach naturalnych. Dodajmy jeszcze, że proces ten jest stosunkowo niedrogi i łatwy do wykonania, zrozumiemy dlaczego znalazł szereg swoich zwolenników i wielbicieli i został szeroko rozpowszechniony.

Do ciekawych należy również fakt, że na materiale Ansco-Printon możemy kopiować wszelkie barwne diapozytywy, obojętnie na jakim filmie wykonane. Na Ansco-Printon można więc wykonywać barwne pozytywy z barwnych przeźroczy zrobionych na Kodachromie, Agfacolor, Ansco-Color itp. Odmiennie od wszelkich innych dotychczasowych metod pozytywowych, Ansco-Printon nie wymaga żadnych oddzielnych negatywów jak to miało miejsce np. w metodzie Duxochrom, jest zatem technicznie bardzo mało skomplikowany i zezwala na bezpośrednie otrzymanie barwnej odbitki na jednym arkuszu Printonu. I to tylko przy pomocy jednego naświetlenia, a więc w sposób niewiele co trudniejszy jak w fotografii czarno-białej.

Do osobliwości metody Ansco-Printon można zaliczyć fakt, że emulsje wylane są nie na podłożu papierowym — jak w fotografii czarno-białej lub przy metodzie Kodacolor, lecz znajdują się one na podłożu celuloidowym. Fakt ten, nie tylko że niczego nie ujmuje tej metodzie, a nawet przeciwnie wychodzi na jej korzyść, gdyż barwy otrzymane na podłożu celuloidowym wypadają dużo lepiej i doskonalej niż na podłożu papierowym. Wykazują przede wszystkim większą soczystość, lepszą równowagę barw i lepsze oddanie cieni. Podkład celuloidowy jak się okazuje jest też dużo trwalszy od papierowego i doskonale znosi liczne kąpiele podczas obróbki.

Szczegółowy opis Ansco-Printonu znajdzie czytelnik również w artykule zamieszczonym w Nr 15 Świata Fotografii str. 20.

Ektachrome: W połowie 1946 roku został wprowadzony na rynek nowy film barwny Kodaka, pod nazwą EKTACHROME. Jak już wynika z samej nazwy, jest to film diapozytywowy i może być całkowicie opracowany przez kupującego, przy czym sam proces wywołania został nieco uproszczony. Kodak dostarcza gotowe składy wywoływaczy i innych kąpieli, nie opublikowała jednakże ich szczegółowych recept. Jednakowoż jeden z wybitnych fachowców fotografii barwnej, Dr H. Gordon, kierownik laboratorium badawczego przy Swedish Colorphoto Corporation opracował je sam i opublikował. Według zapewnień autora, recepty przez niego opracowane dają tak samo dobre wyniki jak oryginalne wywoływacze Kodaka. Interesujących się niniejszym zagadnieniem odwołuję do artykułu Dr H. Gordona, zamieszczonym w Świecie Fotografii Nr 11.

Ektachrome jest również filmem trójwarstwowym. Budowa jego jest prawie identyczna z budową filmu Ansco-Color i Kodachrome, przewyższa je jednakże znacznie wiernością odtwarzania barw, jaśniejszym i bardziej przejrzystym oddawaniem odcieni, przez co uwydatniają się w nich wszystkie szczegóły. Jak wiemy z praktyki, w metodzie Kodachrome, cienie bywały dość silnie przyciemnione a przez to pozbawione szczegółów.

Ektachrome należy do najdoskonalszych systemów fotografii barwnej. Wierność odtwarzania barw, ich soczystość, dokładne uwydatnienie wszelkich subtelnych przejść i szczegółów, doszło tu chyba do szczytu doskonałości. Doskonale bywa też oddany tu kolor cielisty, szczególnie wrażliwy i trudny do odtworzenia. Najlepszy opis nie wystarczy jednak do słabego chociażby zobrazowania otrzymywanych rezultatów.

Film Ektachrome wyrabiany jest przede wszystkim jako film płaski w wszystkich formatach, ponadto jako błony zwojowe na szpulach 120 i 620 (8 zdjęć na jednej rolce). Dotychczas nie został jeszcze wyprodukowany w formacie 35 mm.

Wyrabiane są również dwa typy emulsji, z których każdy przystosowany do innego światła.

Emulsja dostosowana do światła dziennego posiada czułość 8^0 Westona (ca 12/10 DINa), a emulsja dostosowana do światła sztucznego posiada czułość $10-12^0$ Westona (ca 15/10 DINa). Przy świetle dwóch lamp Nitraphot 500 Watt i przesłonie f/8 wystarczy więc naświetlenie 1 sekundy, natomiast przy f/4,5 wystarczy naświetlenie 1/5 sekundy. Typ dostosowany do światła dziennego nie wymaga stosowania filtrów, natomiast przy typie dostosowanym do światła sztucznego zaleca się użycie filtrów o barwie purpurowej lub czerwono-żółtej.

Budowa filmu Ektachrome niczym szczególnym nie odbiega od wszelkich innych metod nowoczesnej fotografii barwnej.

Ektacolor: Na początku 1948 roku ukazał się nowy firm barwny Kodaka pod nazwą Ektacolor. Metoda Ektacolor, przystosowana jest do otrzymywania barwnych odbitek i jest zbliżona do omówionej już metody Kodacolor. I tutaj barwy w negatywie, otrzymuje się w barwach dopełniających. Jak już nazwa wskazuje, film może być opracowany przez nabywcę. Ektacolor jest więc niejako ulepszeniem metody Kodacolor i daje nabywcy możność osobistego opracowania. Na razie, Ektacolor wyrabiany jest tylko w większych formatach w postaci filmu płaskiego.

Jak przedłużyć życie lamp w powiększalnikach

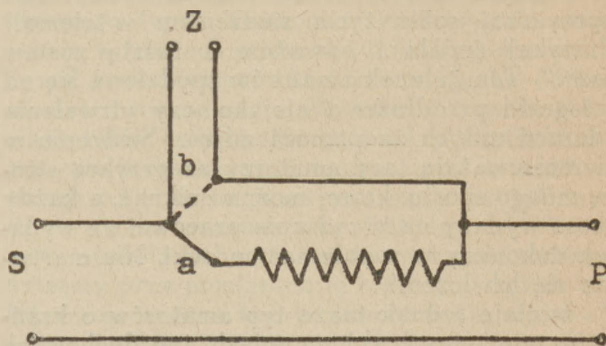
Dobrze znanym jest fakt, że wszystkie lampy przewoltowane jak np. specjalne lampy opalowe do powiększalników, lampy Nitraphot, Tungsraphot i tym podobne, z jednej strony dają b. silne i intensywne światło, z drugiej jednak strony „żyją" stosunkowo krótko. „Życie" to liczy się od 2 do 150 godzin palenia, zależnie od typu lampy. Jednocześnie lampy te są dosyć drogie a ponadto często trudno je zdobyć. Istnieje jednak prosty i łatwy sposób przedłużenia tego „życia".

Lampa musi się świecić w powiększalniku pełnym światłem jedynie w momencie naświetlania zdjęcia, który to moment jest stosunkowo krótki. Dużo więcej czasu zużywa się na nastawianie obrazu, lampa wówczas świeci jakgdyby nieużytecznie i zużywa się niepotrzebnie. Gdyby jednak w tych momentach lampa paliła się nieco słabiej, nie wpłynęłoby to ujemnie na samą czynność ustawiania obrazu, a „życie" lampy zostałoby znacznie przedłużone. Tak też robimy. W czasie ustawiania obrazu żarzymy lampę zmniejszonym napięciem wynoszącym około 180 V, włączając ją na pełne napięcie jedynie w momencie naświetlania powiększenia. Do tego celu służy bardzo proste urządzenie, które można łatwo wykonać we własnym zakresie. Urządzenie to przedstawione jest na rysunku i składa się z opornika oraz przełącznika. Przełącznik może mieć dowolną konstrukcję, najwygodniejszy byłby jednak przyciskowy.

Jeżeli chodzi o opornik to wielkość jego zależna jest od mocy żarówki jaką mamy w powiększalniku. Ponieważ najczęściej spotykane żarówki mają maksymalną moc 250 W lub 500 W, zestawiono w poniższej tabeli wartości oporów dla tych dwóch wypadków.

Żarówka \ Opornik		Opór Ω	Średnica drutu mm
Lampy 220 v	do 250 v	50	1
	do 500 v	30	1,5

Do wykonania opornika użyć można jakiegoś drutu oporowego jak np. nikilinowego, chromonikilinowego lub t. p., pamiętając jedynie aby miał odpowiednią średnicę i długość taką jaka potrzebna jest do uzyskania podanej wartości



S — do sieci 220 V.

P — do powiększalnika.

Z — do zegara naświetlającego.

oporu. Drut nawinąć należy na jakąś rurkę, najlepiej porcelanową lub szamotową (w każdym razie z materiału izolacyjnego)tak, jednak aby poszczególne zwoje nie stykały się ze sobą. Tak otrzymany opornik łączymy według rysunku z przełącznikiem. Całość z jednej strony zaopatrujemy w sznur dla przyłączenia do sieci, z drugiej strony w gniazdo do którego będzie można włączyć sznur powiększalnika. Można również dodać jeszcze jeden sznur dla przyłączenia automatycznego zegara, który sam naświetla zdjęcie w ciągu ściśle określonego czasu. Rzecz jasna, że wszystkie te części umieszczone muszą być w odpowiedniej obudowie, której konstrukcję pozostawiamy pomysłowości czytelnika.

Gdy przełącznik znajduje się w położeniu „a", prąd płynie przez opornik, lampa nie otrzymuje pełnego napięcia i pali się „oszczędnie". Gdy chcemy naświetlać zdjęcie przerzucamy przełącznik w położenie „b", lampa otrzymuje pełne napięcie — pali się jasno. Po naświetleniu zdjęcia wracamy do położenia „a".

JERZY HUTKA

Pracownia amatora

O potrzebie założenia sobie pracowni sądzą amatorzy rozmaicie. Jeszcze rozmaiciej urządzają sobie swoje pracownie w praktyce. Bo też pojęcie tak zwanego amatora fotografii jest bardzo rozciągłe. Ileż to osób uważających się serio za amatorów fotografii ogranicza się do naświetlania taśmy filmowej i oddania roboty laboratoryjnej, związanej z wywoływaniem zdjęć i zrobieniem odbitek stykowych czy powiększeń odpowiednim zakładom, w myśl znanych haseł: „Fotografia to pomnożenie radości życia! Nie uprzykrzaj sobie życia siedzeniem w ciemni! Prztykaj śmiało i odważnie a resztę zostaw nam!" Ten gatunek amatorów spodziewa się od fotografii przedłużenia niejako, czy utrwalenia zdarzeń miłych za pomocą zdjęć. Siedzenie w ciemni uważają tacy amatorzy za przykrą stronę miłego sportu, której można uniknąć, a każdy grosz wydany na urządzenie pracowni za wydatek dokonany w zapale samoudręki. Nie martwmy się ich losem!

Istnieje jednak także typ amatorów o krańcowo odmiennych skłonnościach, typ duchowych pobratymców średniowiecznego alchemika. Dla nich misterium rodzenia się obrazu fotograficznego w zielonej czy czerwonej poświacie lampy ciemnicowej to chwile najwyższej radości. Aby te chwile przeżywać jak najczęściej gotowi są zdejmować nawet kupę świeżo zwalonej cegły, płot sąsiada albo pierwszy napotkany krzak. Ta sama skłonność objawia się w przesadnym zamiłowaniu do słoików, prochowniczek, butli, zlewek, miarek i jak się tam ten kram jeszcze nazywa, którego w ciemni takich amatorów nigdy dosyć być nie może. Nie śmiejmy się z nich w poczuciu wyższości.

Przyznać bowiem trzeba że pociąg do takiej zabawy jest bardziej rozpowszechniony niż byśmy skłonni byli przypuścić. Inaczej mniejby w naszych szafkach czy na półkach stało tego właśnie kramu całymi latami nieużywanego i przeróżnych butli, których zawartość przechodzi stopniowo wszystkie odcienie od złotawej cieczy do atramentowej czerni roztworu smoły.

Jasne, że ani jedna ani druga skrajność nie może być dla nas wzorem do naśladowania. Tak bowiem jak przyznajemy, że bez własnej pracowni, a tylko posługując się rękami laboranta miejscowego handlu materiałami fotograficznymi nie dojdziemy do żadnych poważniejszych wyników, to też nie weźmiemy sobie za wzór pracowni amatora, który chwali się ilością słoi napełnionych białymi i kolorowymi kryształami a dumny jest z licznych godzin spędzonych w ciemni.

Nowoczesny amator przyswaja sobie najnowsze sposoby pracy, stosuje automatyczne albo półautomatyczne wywoływanie, nie wypatruje sobie oczu w słabym świetle ciemni ani minuty dłużej niż to jest koniecznie potrzebne. Wszystko to idzie w parze z poważnym ograniczeniem potrzebnych przyborów w stosunku do dawniejszej praktyki.

Pierwszym i zasadniczym pytaniem to sprawa umiejscowienia pracowni. Kto fotografuje rzadko może sobie ciemnię zaimprowizować za każdym razem gdzie bądź. Amator zaawansowany, który z ciemni korzysta często musi dążyć do umiejscowienia ciemni w takim miejscu, aby łatwo było przygotować ją za każdym razem do pracy. Długie i skomplikowane przygotowanie, do czego dochodzi późniejsze usuwanie zaimprowizowanej ciemni, prędko uprzykrzy nam korzystanie z niej.

Najlepiej oczywiście nadaje się do tego celu łazienka albo szpiżarka. Wieczorem wystarczy okno zawiesić jakąś ciemną materią albo kocem, który znakomicie zaciemni blask latarni ulicznych i przejeżdżających samochodów. Za dnia wkładamy, przygotowany i trzymany w tym celu na stałe, kawał dykty albo grubszego kartonu we wnękę okna i zawieszamy całe okno kocem. Takie zaciemnienie jest wystarczające nawet przy pełnym blasku słonecznym. Gdyby drzwi prowadzące do łazienki czy szpiżarki posiadały szybę trzeba ją oczywiście również zawiesić kocem albo odpowiednim kwałkiem ciemnego materiału. Pokój mieszkalny, zwłaszcza o dwóch oknach trudno dobrze zaciemnić w ciągu dnia. Lepiej w takim przypadku czekać z robotami fotograficznymi do wieczornych godzin albo, gdzie to możliwe, przenieść się do piwnicy.

Sprawa lokalu jest niezmiernie ważna, ważniejsza niżby się pierwszej chwili zdawało. Wią że się z tym sprawa wyposażenia ciemni do pracy. Mozolne znoszenie misek i płynów oraz innych potrzebnych rzeczy, wyszukiwanych z różnych zakamarków, instalowanie światła i tym podobne czynności nie powinny, jako zbyt wyczerpujące, poprzedzać tak ważnych czynności jak wywoływanie, zwłaszcza jeśli chodzi o wywoływanie indywidualne płyt czy powiększeń. Dlatego tak ważne jest abyśmy mogli mieć pod ręką możliwie wszystkie potrzebne materiały i przybory. Niewielka szafka, a w ostateczności zwykła półka, spełni znakomicie zadanie pomieszczenia wszystkiego, tym bardziej że w większości przypadków ilość przyborów i materiałów może być bardzo niewielka.

Posiadacze łazienek najlepiej zrobią jeśli zamówią u stolarza, albo sami sporządzą odpowiednio wielki blat do nakrycia wanny. Takie wielkie miejsce do pracy wystarczy nawet dla bardzo rozszerzonych wymagań. Zmieści się na

nim aparat do powiększeń i odpowiednia ilość dużych wanienek. Blat taki można w czasie kiedy się z niego nie korzysta postawić razem z dyktą do zasłaniania okna pod ścianą albo nawet za wanną, gdzie już nikomu z domowników przeszkadzać nie powinien. Kto nie powiększa i używa tylko niewielkich miseczek może się z powodzeniem posłużyć odwróconą deską do prasowania bielizny. Najlepiej oczywiście byłoby gdyby można było w łazience umieścić chociaż niewielki wąski stół, pod którym z powodzeniem znalazłyby pomieszczenie półki na przybory i słoje z chemikaliami.

Nadzwyczaj ważne jest odpowiednie światło ciemnicowe. Wszelkie owijanie żarówek w kolorowe bibułki jest niedopuszczalne. Na tym punkcie podobne prowizorki i źle zrozumiana oszczędność mszczą się fatalnie. Nowoczesne emulsje używane do błon i płyt są w wysokim stopniu uczulone na wszystkie prawie kolory i tylko niewielka ilość promieni o ściśle określonej długości fali jest względnie nieszkodliwa dla emulsji. Tylko starannie kolorowane filtry, które można nabyć w składach z materiałami fotograficznymi albo specjalne żarówki spełniają swoje zadanie oświetlenia ciemni w czasie pracy. Jeśli sprawimy sobie kolorowe żarówki będziemy mogli jako lampy ciemnicowej użyć zwykłej lampki biurowej albo nocnej. Do filtrów potrzebna nam będzie specjalna lampa, którą można sobie nawet przy niewielkiej wprawie technicznej spodządzić samemu. Dobrze jest jeśli lampa ciemnicowa posiada dwa punkty świetlne oddzielnie wyłączane, z których jedno da światło białe a drugie przysłaniane filtrem zielonym, czerwonym czy pomarańczowym da nam potrzebne w danej chwili kombinacje.

Dalsze wyposażenie pracowni zależy już od tego jaki mamy aparat fotograficzny i od tego jak dalece chcemy się angażować w roboty laboratoryjne.

Posiadacze aparatów na błony zwojowe mają robotę bardzo uproszczoną. Nowoczesne tanki do wywoływania automatycznego pozwalają cały proces wywoływania i utrwalania błony łącznie ze zmianą płynów przeprowadzić w pełnym świetle dziennym. Tylko wkładanie błony do tanku odbywa się w ciemni. W tym samym tanku płucze się błonę z resztek utrwalacza. Posiadacze aparatów na błony zwojowe nie powinni się ani chwili namyślać z kupnem tanku, gdyż zarówno ze względu na wygodę jak i ze względu na wysoką jakość wyników tanku niczem zastąpić nie można.

Posiadacze aparatów na płyty potrzebują do wywoływania wanienek. Potrzebne są co najmniej dwie wanienki: jedna na wywoływanie, druga na utrwalacz. Dobrze jest mieć jeszcze trzecią na wodę zakwaszoną, do przerywania procesu wywoływania i płukania kliszy czy papieru przed przeniesieniem do utrwalacza. Zawsze lepsze są wanienki większe od formatu na którym pracujemy. Wanienki do wywoływania płyt mogą być co najmniej dwa razy większe od formatu płyt. Do wymiaru 13 × 18 najlepsze są porcelanowe albo szklane, ze względu na to, że bardzo łatwo je utrzymywać we wzorowej czystości. Większe stają się bardzo ciężkie i łatwiej ulegają uszkodzeniu. Dlatego większe wanienki lepiej nabywać bakielitowe albo z masy papierowej.

Tak zwane wywoływanie automatyczne w tanku związane jest z używaniem zegara i termometru, dwoma przyborami oddającymi niezmiernie cenne usługi, a których wartości ogół amatorów nie docenia należycie. Zegar powinien mieć możliwie duży i wyraźny minutnik. Najlepszy okazuje się zwykły budzik, choćby najstarszego typu. Termometr rurkowy, do zanurzania w płynach może być tani, byle nie wykazywał znaczniejszej różnicy w stosunku do termometru normalnego. W handlu bywały i bywają takie termometry pomiędzy zupełnie poprawnie wykazującymi temperaturę, a wada ich polega na tym, że papierowa skala zatopiona w rurce uległa przesunięciu. Jeśli już taki termometr posiadamy, możemy go spokojnie używać, byleśmy przy pomiarach tę różnicę uwzględniali. Używanie zegara bez termometru nie ma wiele sensu ponieważ czas wywoływania jest ściśle uzależniony od temperatury wywoływacza. Już w granicach kilku stopni C. czas wywoływania może ulec skróceniu o połowę, jak to łatwo wyczytać z tabel dodawanych do ładunków z wywoływaczem drobnoziarnistym. Poza tym niektóre wywoływacze, jak na przykład hydrochinon są bardzo wrażliwe na zmiany temperatury, tak że nawet najbardziej zharmonizowany skład popularnego wywoływacza metol-hydrochinonowego może dać wyniki zupełnie niepożądane, jeśli temperatura jego spadnie poniżej 15 stopni C., co w ciemniach nieopalanych łatwo zdarza się w zimie.

Używanie zegara i termometru zalecić można gorąco także przy wywoływaniu indywidualnym płyt i papierów. Wywoływanie staje się w tych warunkach o wiele wygodniejsze. Amator pracuje o wiele pewniej i o tyleż podnosi się przeciętna jakość jego pracy. Z upływu czasu od włożenia emulsji naświetlonej do wywoływacza aż do ukazania się pierwszych zarysów obrazu można bowiem wnioskować o prawidłowości czasu naświetlania. W ogóle dłuższy czas trwająca praca przy użyciu zegarka i termometru przyczynia się do poprawienia przeciętnych wyników w stopniu poważniejszym niż używanie drogiego fotometru elektrycznego.

Przybór, którego nie powinno brakować w żadnej pracowni, to metalowe czy celuloidowe szczypce do przytrzymywania papierów przy wywoływaniu odbitek i powiększeń. Takie szczypce są bardzo tanie a oszczędzają nam wiele kłopotów. Z jednej strony zapobiegają zażółceniu palców od metolu (niektóre osoby są

bardzo skłonne do tego) a z drugiej co jest o wiele częstsze, zapobiegają zażółceniu rogów i brzegów odbitek i powiększeń. Uważać tylko trzeba żeby niezanurzać szczypców w utrwalaczu przy przenoszeniu papierów z wywoływacza do utrwalacza.

Ważną czynnością płukania utrwalonych błon i płyt przeprowadzamy w tanku względnie w wanienkach. Papiery płukać najlepiej w dużej miednicy. Płukanie musi być staranne ponieważ drobne nawet resztki utrwalacza mogą nam zepsuć po latach najcenniejszy fotogram, zwłaszcza gdy znajdzie się on w pomieszczeniu niezupełnie suchym. Jednakże płukanie nie jest czynnością tak niepewną i uprzykrzoną jak się powszechnie w kołach amatorskich utrzymuje. Sześciokrotna zmiana wody w odstępach pięciominutowych wystarcza w zupełności. Chodzi tylko o to żeby woda miała swobodny dostęp do emulsji. Dlatego papiery znajdujące się w miednicy trzeba dość często mieszać.

Amatorzy pracujący na szerokiej błonie zwojowej albo na płytach mogą poprzestać na odbitkach stykowych. Naświetlanie papieru pod negatywem odbywa się w kopioramkach. Wystarczy nam jedna ,byle była solidna i wygodna w użyciu. Wywoływanie i utrwalanie naświetlonych papierów przeprowadzamy w tych samych wanienkach w których wywołujemy i utrwalamy klisze.

Posiadacze aparatów małoobrazkowych z konieczności muszą się uciekać do powiększeń. Kopie stykowe z negatywów nie nadają się do oglądania bez użycia szkła powiększającego. Wraz z nabyciem aparatu małoobrazkowego muszą się amatorzy liczyć z koniecznością nabycia względnie sporządzenia własnym przemysłem aparatu do powiększeń. Za to później, gdy zdecydują się na technikę powiększeń, jako metodę twórczą, są w lepszym położeniu. Wystarczy że nabędą dwie albo lepiej trzy duże wanienki i mogą zacząć pracę. Dopóki się jednak na ten krok nie zdecydują wystarczą zwykłe wanienki wymiaru 13 × 18 cm.

Gotowe, już wypłukane odbitki i powiększenia suszymy najlepiej na sznurach w miejscu przewiewnym. Tak samo suszymy błony zwojowe. W tym celu potrzebne nam będą drewniane klamerki, przy pomocy których wieszamy odbitki względnie błony na sznurach. Błony obciążamy jeszcze klamerkami od dołu aby się nie zwijały. Płyty suszą się najlepiej na specjalnych koziołkach, bardzo praktycznych i tanich. Jeden taki koziołek wystarczy nam zupełnie.

Kto nie zamierza sam zestawiać składu wywoływacza i utrwalacza, chociażby z tego powodu że rzadko fotografuje, ten niewiele będzie miał kłopotu z naczyniami. Wystarczy jedna butelka do przechowywania utrwalacza, którego używa się wielokrotnie i ewentualnie jedna butelka z brązowego szkła do przechowywania wywoływacza drobnoziarnistego do wywoływania błon w tanku. Obie butelki najlepiej zamykać specjalnymi korkami gumowymi, które można nabyć w każdym składzie wyrobów gumowych. Do odmierzania płynów potrzebna jeszcze będzie miarka kalirowana do 100 cm (menzurka). Odpowiednich naczyń potrzebnych chwilowo do rozpuszczania gotowych ładunków wywoływacza i utrwalacza powinna dostarczyć kuchnia z zapasu szklanek i słojów do marynat.

Poważny amator, który fotografuje często i sam powiększa swoje zdjęcia, powinien nauczyć się sam sporządzać potrzebne wywoływacze, a już koniecznie powinien zestawiać sam utrwalacz, którego skład jest bardzo prosty. Opisany inwentarz uzupełni on z łatwością o odpowiednią liczbę słoików w których przechowywać będzie zapasy chemikaliów potrzebnych do zestawienia wywoływaczów i utrwalacza. Przechowywanie chemikaliów w papierowych torebkach jest bardzo niewskazane. ponieważ ulegają one zepsuciu i rozsypaniu. Potrzebne będą słoiki mniejsze ze szkła brunatnego na metol, hydrochinon i bromek potasu oraz większe na siarczan sodu, zwykłą sodę do prania w kryształach, czyli węglan sodu i na tiosiarczan sodu.

Do odpowiedniego dozowania chemikaliów potrzebna jest waga. Może być zwykła waga listowa, ale lepsze są wagi z rogowymi szalkami jakich używają w laboratoriach aptecznych do prędkiego ważenia. Wagi takie są bardzo czułe i oddają znakomite usługi.

W zbiorkach przepisów znajdziemy różne kombinacje wywoływacza metol-hydrochinonowego, które powinny zadowolić nawet wybrednego amatora. Sporządzamy je zazwyczaj w formie stężonej, na zapas, do rozcieńczenia dwu a nawet czterokrotnego przed użyciem. Płyn zapasowy przechowujemy w małych buteleczkach do jednorazowego użycia, na przykład 50 cm czy nawet 25 cm. Można go oczywiście przechowywać także w dużej butli, ale w tym przypadku trzeba po każdorazowym odlaniu płynu uzupełnić butelkę szklanymi perełkami, żeby nie dopuścić do utlenienia się płynu zapasowego.

Raz użyty wywoływacz nie nadaje się do przechowywania i najlepiej wylać go od razu po użyciu. Wyjątek stanowią wywoływacze drobnoziarniste, sporządzane z gotowych ładunków, które stosujemy wielokrotnie, zgodnie z załączonymi przepisami.

Utrwalacza używamy wielokrotnie i najlepiej w większej ilości np. 500 cm. Przechowujemy go w zwykłej butelce z białego szkła i używamy tak długo aż zauważymy, że utrwalanie trwa dłużej niż zwykle. Zbytnie wymęczenie utrwalacza nie ma sensu, ponieważ sporządzony samodzielnie jest bardzo tani. Zazwyczaj uważa się utrwalacz za wyczerpany jeśli po 3—4 minutach nie znika mleczne zabarwienie błony włożonej do utrwalacza. Utrwalacz zlewamy natychmiast po użyciu do butelki zapasowej.

W razie potrzeby sączymy płyny przez bibułę włożoną do lejka. W tym celu nabywamy nieco większy lejek np. 10 cm średnicy ze szkła. Lejek taki potrzebny nam będzie także przy każdorazowym zlewaniu płynów do butelek.

Inne procesy chemiczne poza wywoływaniem i utrwalaniem znajdują coraz mniejsze zastosowanie w praktyce amatorskiej. Nowoczesne emulsje o licznych gradacjach umożliwiają robienie odbitek czy powiększeń z negatywów odbiegających jakością od tzw. negatywu normalnego. Praktyka wykazała poza tym że wzmacnianie w większości przypadków raczej szkodzi niż pomaga. Pewne znaczenie w praktyce amatorskiej ma tylko osłabienie nagtywów ogólnie za gęstych, za pomocą osłabiacza farmera. Dlatego dobrze zrobimy jeśli w naszej pracowni przewidzimy jeszcze mały, słoik z żelazicjankiem potasu, który razem z tiosiarczanem sodu daje skład osłabiacza farmera.

Dobiegliśmy do końca spisu przyborów i materiałów potrzebnych amatorowi w jego pracy. Wystarczy on nietylko do uzyskania wyników poprawnych. Zwłaszcza posiadacze aparatów do powiększeń mają szerokie pole do popisu. Każdy zresztą amator powinien dążyć do spróbowania swych sił w tej dzisiaj już naprawdę szlachetnej technice. Nie trzeba się oglądać za drogimi aparatami do powiększeń, których w tylu odmianach naprodukowały fabryki w latach międzywojennych. Każde pudło rzucające równe światło, a zaopatrzone w przystawkę z naszego aparatu fotograficznego może dać wyniki niegorsze. Obiektyw każdego aparatu do powiększeń możemy jeszcze zaopatrzyć w przystawkę, opisaną w jednym z pierwszych numerów „Świata Fotografii" o ile czegoś podobnego nie posiada. Przystawka taka przyczynia się bardzo do technicznego usprawnienia aparatu do powiększeń.

MARIAN KORNICKI

Wystawa „Realizm Socjalistyczny w Fotografii"

Oddział poznański PTF zorganizował w ciągu stycznia br. wystawę fotograficzną w salonie własnym, o zasięgu ogólnopolskim, pod nazwą „Realizm Socjalistyczny w Fotografii".

Od pewnego już czasu obserwujemy ciekawe zjwisko — pewnego „rozdwojenia się" problemu wystawiennictwa fotograficznego.

Zasadniczo, tylko jedna wystawa w roku winna być „ogólnopolska" i jako salon doroczny reprezentować oficjalny kierunek i dorobek fotografików polskich.

Wystaw takich mieliśmy już kilka — istotnie imponujących liczbą wystawiających i jakością prac, jakkolwiek możnaby się spierać, czy wystawy te zawsze reprezentowały istotne oblicze współczesnej fotografiki polskiej. Często najwybitniejsi autorzy przysyłali prace bezideowe, bez skrystalizownego jasno wyrazu i treści. Przysłowiona „chmurka i drzewko". Tak było na ostatniej wystawie „ogólnopolskiej" w Krakowie, gdzie brak określonego tematu, brak wytyczenia pewnego kierunku spowodował przysłanie i — co gorsza — wystawienie prac „bezpłciowych".

Poza wystawami ogólnopolskimi, przewidziane było urządzanie wystaw oddziałowych ograniczonych do wystawców miejscowych, którzy chcieli zaprezentować swój dorobek artystyczny w swoim mieście.

Takie ograniczenie jednak okazało się trudne do utrzymania. Z jednej strony wystawianie „ogólnopolskie" tylko raz w roku ograniczało — z konieczności rzeczy — ilość wystawców i ich prac, tworząc wystawę mniej lub więcej elitarną, z drugiej strony ilość zwiedzających była znikoma. Wyjątkiem był Poznań, gdyż wystawy urządzane w czasie trwania Międzynarodowych Targów zwiedzali ludzie istotnie z całej Polski. Najbardziej zainteresowani — członkowie oddziału PTF najczęściej wystaw ogólnopolskich oglądać nie mogli. Odpadał moment „pedagogiczny" nauczenia się czegoś i zorientowania się w twórczości ogólnokrajowej.

To też poszczególne oddziały PTF poczęły urządzać wystawy „prowincjonalne", ale zapraszając do udziału w nich artystów z całej Polski. Wystawy te jednakże były nadal bez określonego oblicza — „na dowolny temat".

Dopiero zorganizowanie kilku konkursów o określonej tematyce pobudziło do pomysłu wystaw oddziałowych o charakterze specjalistycznym.

Organizatorzy poznańscy poszli po linii bodaj najtrudniejszej — dali temat bardzo specjalny, ale i zarazem bardzo szeroki. Rezultatem było nadesłanie ogromnej ilości prac, bo aż 400 sztuk, przy czym na komisji kwalifikacyjnej okazało się, jak względnie mało autorów zrozumiało dokładnie, czym jest rzeczywiście realizm socjalistyczny i czego właściwie żądali organizatorzy wystawy!

Utarło się bowiem mylne przekonanie, że realizmem socjalistycznym jest tylko wąska ramka, wąski zakres tematyczny: robotnik i jego praca, ewentualnie jeszcze rolnik. Tych to robotników, szczególnie murarzy, widzi się dziesiątkami na każdym posiedzeniu komisji na każ-

dej wystawie, wszyscy w tych samych niemal pozach, tylko o innych twarzach.

Oczywiście, że rolnik i jego praca to jest socrealizm. Są nim i sztandary i transparenty i pochody i manifestacje. Jednakże zrobione nie bezmyślnie, dowolnie i bez zrozumienia problematyki naszych czasów. Trzeba w tych obrazach pokazać pewną treść wewnętrzną — sens przemian społecznych, przez nas przeżywanych.

Nie tylko to jednak jest realizmem, nie tylko produkcja, ale i sprawy kulturalne, obyczajowe, folklorystyczne, sprawy współżycia człowieka z naturą, ukształtowanie przez niego krajoobrazu, sama natura wreszcie i wiele innych tematów, ale ujętych pod określonym kątem widzenia.

Wielu autorów, nadsyłających prace na wystawę poznańską, nie wyszło za tą ramkę, wąski zakres tematyczny, i prace takie trzeba było „odwalać" tuzinami, jeśli nie posiadały cech, wymaganych przez założenia wystawy.

Część znowu autorów uznała, że każdy fotogram będzie dobry jeśli dostanie stosowny ... tytuł! Niektórzy fotografowie znowu, ba, nawet wybitni, tak pozwolili się zasugerować „tematycznością" wystawy i tak nie mogli zrozumieć, że sam obraz winien mówić za siebie swą głęboką treścią — a tytuł ma być dopełnieniem, objaśnieniem czy akcentem dla obrazu, że dając zupełnie dobre i odpowiednie dla tematu wystawy fotogramy — wysilili się na bombastyczne, ba, cudaczne tytuły. Tak jak w dziennikarstwie, tytuł ma odzwierciadlać istotny sens artykułu, tak i w obrazie fotograficznym należy znaleźć właściwe określenie na zagadnienie jakie porusza treść obrazu i oddać je w tytule. Organizatorzy przyjmując dobre obrazy na wystawę, nie są uprawnieni do zmiany tytułów i muszą umieścić go w oryginalnym brzmieniu w katalogu! Stąd na wystawie znalazły się takie tytuły, jak „Chemia w planie 6-letnim" podczas gdy obraz przedstawia tylko chemika, zajętego niezbyt prawdziwie przelewaniem cieczy do kolby, lub „Tancerz W. Gruca", a na fotogramie widać tylko wysportowanego młodzieńca bez twarzy w skoku, być może, z trampoliny. A więc dlaczego tancerz? Albo dwaj robotnicy wrzucają łopatami parę grudek węgla do pieca hutniczego. A tytuł? „Ponad normę".

Nie rozwodziłbym się nad tym tak długo, gdyby nie fakt nagminności tego zjawiska, „tytułomania" rozpanoszyła się bowiem nie tylko na tej wystawie, ale i na wielu dotychczasowych również. Nawet Hartwig nie wyzbył się pretensjonalnych tytułów. Robotnicy przy dwu ogromnych rurach kanalizacyjnych to „Dla Socjalistycznej Warszawy"! Obraz poza tym świetny. A patrzący pomyśli, że pokpiwają trochę z socjalizmu... A to jest niedopuszczalne.

Albo „Z. M. P. pomaga wsi" Stapińskiego. Doskonale skomponowany obraz, z pięknymi chmurami, słoneczny, z młodzieżą tańczącą wokół dopiero co ustawionych snopków. „Ładna mi pomoc, jeśli tańczą sobie na polu!" — Pomyśli widz. Tu tytuł wzbudza wręcz odwrotne do zamierzonego celu skojarzenia. Bo przecież autor chciał pokazać ZMPowców, którzy weselą się po skończonej już pracy, że tak dobrze pomogli przy żniwach.

Również niestosowny jest podpis w obrazie Laha „Żniwa w PGR". Jedzie sobie po polu najzwyklejszy traktor, jeden jedyny i kosi liche zboże. Ależ to wręcz antypropagandowe! Z pojęciem gospodarki państwowej, zbiorowej, wiąże się pojęcie ogromu, ilości, jakości. Żniwa w PGR to kombajny, albo cały zespół traktorów, rozmach, istotne zastąpienie pracy człowieka pracą zmechanizowaną.

Jest jednak i odwrotnie. Większość prac wystawionych to znakomite nieraz powiązanie treści i tytułu. To prace najbardziej dojrzałe i wzorowe. Tak np. prace Fortunaty Obrąpalskiej „ZMP" i „Armia Pokoju" dają istotne skojarzenia, związane z pojęciem młodzieży, czy manifestacji pokojowej. Albo „Nowiny, nowiny" Leona Olejniczaka, naklejający plakaty gazeciarz jest bardzo prawdziwy i realny.

Ciekawe skojarzenie zastosowali realizatorzy wystawy. Ponieważ nie chciano stosować ekranów, a obrazy nie zmieściłyby się pojedynczo, powieszono je „blokami" po kilkanaście razem stosując zasadę doboru harmonijnego. W wypadku „Nowin" powieszono je razem z obrazem Mieczysława Wątorskiego „Powstaje wystawa PTF", o identycznym zupełnie układzie choć całkowicie odmiennej treści. Prace Wątorskiego otrzymały zresztą pierwszą nagrodę. Są całkowicie „ na temat" dobrze skomponowane i nienaganne technicznie. Pełen wyrazu jest portret Mu Yun Czun'a. „Kontrola montażu" ciekawa technicznie (fragmenty konstrukcji), jedynie upozowani nieco ludzie wydają się jakimś zbędnym dodatkiem.

Nagrodzona praca prof. Poradowskiego „Odpoczynek na Kasprowym" reprezentuje bardzo dodatnio temat „wczasowy".

Temat ten zresztą cieszył się szczególną uwagą wystawców i jest sporo bardzo dobrych prac z tego zakresu, jak np. „Pergola" J. Kornickiej (ciekawy układ cieni), „Po pracy" Idzińskiego, „Spływ Dunajcem" Kołakowskiego, „Na trasie" J. Myszkowskiego, „Taternicy na Żabim Mnichu" Koniecznego, czy też doskonale skomponowany i urzekający światłocieniem (farmer?) fotogram Zbigniewa Czarneckiego „Na jeziorze Mamry".

Mimo, iż prace autorów poznańskich ograniczono celowo do dwóch, wybijają się one zarówno poziomem artystycznym, jak i technicznym.

Bardzo piękny, choć nieco zbyt ciemny jest „Zamek nidzicki" Maksymiliana Myszkowskiego, a tegoż autora „Krystyna Zemancowa" jednym z nielicznych na wystawie obrazów o odmiennej

tematyce (portret harfiarki). Inny temat obrał sobie też autor niniejszego artykułu w fotogramie „ W pracowni konserwatora".

Dość licznie „obsadzony" został sport. Znakomite są wprost sylwetki tenisistów Ziółkiewicza, a motorowcy znaleźli swych piewców w Obrąpalskim (obraz bardzo rytmiczny i harmonijny), Strumińskim, Sadczy i Balickim.

Obficie reprezentowana jest tematyka morska — przy czym doskonałym oddaniem charakteru morza i wody chlubią się prace Uklejewskiego.

Osobne słowa uznania należą się autorom z Białogardu. Jakkolwiek prace ich są słabsze, organizatorzy wystawili je, doceniając całkowicie realny wysiłek oddziału istniejącego zaledwie parę miesięcy.

W całości wystawa jest zupełnie udana, znalazła słowa uznania i pochwały ze strony władz, stanowi więc niewątpliwie jeszcze jedną cegiełkę w pokaźnym dorobku artystyczno-wystawowym Oddziału Poznańskiego P. T. F.

Komunikaty

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Jury II. katowickiej Wystawy Fotografiki, które odbyło się w dniu 7 grudnia 1951 r. w sali wystawowej Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Katowicach, przy ul. Dworcowej 13.

Skład Jury:

przewodniczący — Zofia Burzyńska, przedst. Min. Kult. i Sztuki,
członkowie — Seweryn Błochowicz,
Halina Idziakowa,
Jan Molin,
Franciszek Stobik.

Powyższa Komisja, przyznała I-szą nagrodę Min. K. i Szt. w wysokości zł 750,— Bronisławowi Stapińskiemu z Katowic, za pracę pt. „ZMPowiec na traktorze".

II-gą nagrodę Min. K. i Szt. w wysokości zł 350,— Dorocie Wyszyńskiej, uczenicy Techn. Fototechn. w Katowicach, za pracę pt. „Wczasy Wędrowne".

III-cią nagrodę Min. K. i Szt. w wysokości zł 250,— Stanisławowi Ziółkiewiczowi z Poznania, za pracę pt. „W akcji".

Do ewentualnych innych nagród Komisja Jury wytypowała nast. wystawców:

1. Kazimiera Najdenowa z Wrocławia, za pracę pt. „Spawacz",
2. Mieczysława Cybińskiego z Katowic, za pracę pt. „Na tafli wodnej",
3. Feliksa Sikorskiego z Poznania. za pracę pt. „Na grani tatr",
4. Ryszarda Schrama z Poznania za pracę pt. „Nad morzem mgieł".

Do wyróżnień wytypowano:

1. Seweryna Błochowicza z Katowic, za pracę pt. „Hutnicy",
2. Halinę Idziakową z Katowic, za pracę pt. „Pierwsze Skrzypce",
3. Franciszka Stobika z Katowic, za pracę pt. „Kolonie dziecięce w Zakopanem".

Komisja postanowiła wszystkim nagrodzonym i wyróżnionym przesłać odpowiednie powiadomienia.

Idziakowa Halina

Zofia Burzyńska *Jan Molin*
Seweryn Błochowicz *Franciszek Stobik*

PROTOKÓŁ

W obecności Przedstawiciela Ministerstwa Kultury i Sztuki Ob. Radcy Zofii Burzyńskiej, Jury dla Wystawy „Realizm Socjalistyczny w Fotografii" w składzie: mgr Marian Kornicki, Maksymilian Myszkowski i mgr Zygmunt Obrąpalski, na posiedzeniu w dniu 22 stycznia 1952 r. w Poznaniu po rozpatrzeniu prac, przyznało:

I Nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 800 zł Ob. Wątorskiemu Mieczysławowi z Sopot za pracę pt. „Powstaje Wystawa P.T.F." i „Portret tow. Mu Yun Czun".

II Nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 450 zł Ob. Stefanowi Poradowskiemu z Poznania za pracę pt. „Odpoczynek na Kasprowym".

III Nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w kwocie 450 zł Ob. Mironowi Kołakowskiemu z Częstochowy za pracę pt. „Spływ Dunajcem".

Wyróżnienia przyznano:

Ob. Bilińskiemu Tadeuszowi z Warszawy za pracę pt. „Wczasowicze w Strążyskiej",

Ob. Cybińskiemu Mieczysławowi z Katowic za pracę pt. „Dokąd pójdziemy",

Ob. Leszczyńskiemu Stefanowi z Poznania za pracę pt. „Deszcz w mieście",

Ob. Olejniczakowi Leonowi z Łodzi za pracę pt. „Nowiny, nowiny".

Ob. Stanisławskiemu Jarosławowi z Poznania za pracę pt. „Fragment kolejki linowej".

Ob. Śmietańskiemu Adamowi z Poznania za pracę pt. „Patyna wieków".

Prace członków Jury oraz ich rodzin a mianowicie: Ob. Ob. Kornickiej Janiny, Myszkowskiego Józefa i Obrąpalskiej Fortunaty, nie były rozpatrywane.

Z życia oddziałów P. T. F.

KORESPONDENCJA Z POZNANIA

W sezonie zimowym życie organizacyjne tutejszego ośrodka fotograficznego nabiera zawsze intensywniejszego tempa niż w sezonie letnim. W czasie długich wieczorów jesiennych i zimowych członkowie P. T. F. gorliwiej uczęszczają na zebrania i biorą udział w oddziałowych imprezach.

Czytelnicy poprzednich „Korespondencji" wiedzą już jednak, że w naszym oddziałowym lokalu gościliśmy obce wystawy (najpierw hafty wielkopolskie, a potem gazetki ścienne Związku Samopomocy Chłopskiej) aby w ten sposób poprawić finanse Oddziału. Wynajęcie sali na powyższe wystawy nie pozwoliło zorganizować zaraz z początkiem sezonu zimowego żadnej własnej wystawy fotograficznej. Ale w listopadzie i grudniu 1951 r. na ścianach lokalu mogliśmy oglądać zbiór wybranych fotogramów z Wystawy Fotografiki w Katowicach.

Również w listopadzie i grudniu powtórzony został Elementarny Kurs Fotografii. Kurs ten przeprowadził, podobnie jak w poprzednim sezonie, mgr Z. Obrąpalski. Uczestnicy kursu rekrutowali się w znakomitej większości z osób nie będących dotychczas członkami P. T. F.'u. Kurs był bogato ilustrowany przezroczami, tablicami poglądowymi i wykresami a oprócz wykładów teoretycznych obfitował w pokazy obróbki laboratoryjnej negatywów i pozytywów. Koledze Obrąpalskiemu — w jednej osobie — kierownikowi i prelegentowi kursu, należą się szczere słowa prawdziwego uznania za całość włożonej, rzetelnej pracy.

Zarząd Oddziału postanowił powierzyć mgr Z. Obrąpalskiemu przeprowadzenie teraz Kursu Fotografii dla Zaawansowanych. Kurs ten już się rozpoczął w dniu 22 stycznia br. Ogłoszony program kursu stawia przed jego kierownikiem bardzo ambitne zadania. Kurs potrwa prawdopodobnie trzy miesiące pomimo, że wykłady odbywają się 2 razy w tygodniu po 2 godziny. Daje to pewien pogląd o rozmiarach materiału, który ma być przerobiony.

W dniu 9 stycznia br. w naszym lokalu nastąpiło otwarcie wystawy pod nazwą „Realizm Socjalistyczny w Fotografii", zorganizowany przez Oddział Poznański.

Bezpośrednio po otwarciu wystawy zaproponowano obecnym członkom oraz licznie zebranym gościom wzięcie udziału w ankiecie. Przeprowadzenie ankiety polegało na tym, że każdy z obecnych mógł napisać na kartce papieru numery trzech najlepszych, według swego uznania, fotogramów, oraz wskazać fotogram uważany przez siebie za najgorszy na wystawie. Kolejność w jakiej te trzy obrazy zostały wymienione oznaczała, że fotogram typowany jest na pierwsze, drugie, wzgl. trzecie miejsce.

Ankieta przyniosła bardzo ciekawe, aczkolwiek nie trudne do przewidzenia rezultaty. Po komisyjnym obliczeniu wyników systemem punktowym (obraz wymieniony przez uczestnika ankiety na pierwszym miejscu otrzymywał trzy punkty, na drugim — dwa punkty, na trzecim — jeden punkt) okazało się, że oceny są bardzo rozbieżne.

I tak np. jako obraz najlepszy na wystawie wymieniono około 30 różnych fotogramów! Na drugie i na trzecie miejsce wytypowano podobne ilości obrazów! A trzeba mieć na uwadze, że wystawionych było 110 fotogramów, natomiast około 80 osób brało udział w ankiecie. Obrazy w ogóle nie wymienione — ani jako najlepsze, ani jako najgorsze — okazały się bardzo nieliczne. Niektórym fotogramom zdarzyło się, że je wytypowano na pierwsze miejsce, a zarazem przez inne osoby zostały uznane za najgorsze. (To uznanie fotogramu za najgorszy polegało na zaznaczeniu na kartce obwódką).

Wszystko to jest jeszcze jednym potwierdzeniem poglądu, że w dziedzinie sztuki nie wolno ferować autorytatywnych, bezapelacyjnych osądów, że ocena danego dzieła zależna jest w pierwszym rzędzie od subiektywnych doznań oceniającego, a tylko w ograniczonym stopniu, w praktyce w małym, na tę ocenę mają wpływ „obiektywne" wartości artystyczne dzieła. Czyli: to jest piękne co się komu podoba.

W wyniku ankiety na pierwszym miejscu uplasował się fotogram pod tytułem „Owce w dolinie" — Stefana Arczyńskiego, a na drugim miejscu „Tancerz W. Gruca" — tegoż autora. „Owce" zdobyły 30 punktów, a „Tancerz" — 17 punktów. Na trzecim miejscu (po 14 punktów) znalazły się trzy prace: „Fragment parku Łazienkowskiego" — Tadeusza Bilińskiego, „Krystyna Zemancova ćwiczy" — Maksymiliana Myszkowskiego i „Rybacy w Jastarni" — Henryka Wegnera.

Powstrzymam się od wskazania fotogramu, który uzyskał największą ilość głosów za uznaniem go za najgorszy. Zresztą ta największa ilość to ... 3 głosy, gdyż reszta rozproszyła się na około 20 innych obrazów, jako że i w tej kwestii nie mogła zapanować zgoda. Wielu z biorących udział w ankiecie w ogóle zaniechało typowania obrazu najgorszego, co pozostawiam już bez dodatkowego komentarza. Pragnę wreszcie zaznaczyć dla uniknięcia ewtl. nieporozumień, że ankieta i jej wyniki nie pozostają w żadnym związku z przyznawaniem nagród przez jury.

Jest do zanotowania jeszcze jeden ważki przejaw żywotności naszego Oddziału. Zawsze u nas istniała Sekcja Filmowa, ale w ostatnich czasach coraz częściej i coraz dobitniej dawały się słyszeć głosy krytyki pod jej adresem. A więc, że jej członkami jest siedmiu Braci Śpiących, jako, że przejawia zbyt słabą działalność... itd. w tym sensie. Nie wchodząc w słuszność tej krytyki (bo wiadomo, że łatwiej kryty-

kować, niż działać samemu) trzeba jednak przyznać, że ogólna opinia oczekiwała radykalnej zmiany na lepsze. To co w innym, mniej żywotnym środowisku mogłoby może uchodzić za zjawisko normalne — w poznańskim P. T. F.'ie raziło. Ambicją tego oddziału jest nie pozostawać w tyle, na żadnym odcinku.

Zarząd Oddziału powziął zatem uchwałę rozwiązującą starą sekcję. Decyzja ta przyniosła rezultaty jak po „cesarskim cięciu". Oto bezpośrednio po tej uchwale, dnia 5 grudnia 1951 r. zorganizowała się nowa Sekcja Filmowa na kierownika której wybrano mgr Romana Petryckiego. Od tego czasu odbyło się już parę zebrań dyskusyjnych z wyświetlaniem filmów 16 mm i prelekcjami, a przede wszystkim ułożono rozkład zajęć i zaplanowano zespołowe kręcenie filmów. Sekcja przeprowadza także dla swych członków teoretyczny kurs filmowy, którego program jest bardzo obiecujący i jeżeli zostanie w całej pełni zrealizowany — będzie to poważnym sukcesem nowego grona entuzjastów filmu wąskotaśmowego, a główną zasługą młodego kierownika.

H. Kaden

Styczeń 1952 r.

Nowości techniczne

Papier Diaversal

Przed niedawnym czasem, Gevaert wyprodukował nowy rodzaj papieru fotograficznego, umożliwiający bezpośrednie otrzymywanie pozytywów (odbitki kontaktowe i powiększenia) z diapozytywów czarnobiałych, a nawet barwnych.

Papier ten nosi nazwę DIAVERSAL. Jest to papier odwracalny o ciekawej budowie il ciekawym rozwiązaniu problemu bezpośredniego otrzymywania pozytywów z diapozytywów. Problem ten nie jest zresztą wcale nowy, Czynione już były liczne próby nad jego rozwiązaniem. Mimo, iż szereg badaczy zmarnowało nad zagadnieniem tym wiele lat, dotychczas wszystkie prawie otrzymywane wyniki były niezadowalające. Problemem tym zajmowali się już w roku 1923 i dokonali ciekawych spostrzeżeń E. Stenger i A. Herz, następnie w roku 1938 Stevans i Norrish. Lecz dopiero inż. A. Rottowi współpracownikowi Gevaerta, udało się całkowicie i doskonale problem ten rozwiązać. Nowy wynalazek daje dobre wyniki, przy czym czas wykonania powiększenia względnie kopii, jest bardzo krótki. Praktycznie biorąc, po dziesięciu minutach mamy już gotową kopię. Wynalazek ten, wzbudził szerokie zainteresowanie.

Pokrótce opiszemy zasady, na których wynalazek ten się opiera.

Papier Diaversal, zbudowany jest wg schematu podanego na rysunku.

Na podłożu papierowym, umieszczone są dwie warstwy. Górną warstwę oznaczymy rzymską cyfrą I, dolną natomiast cyfrą II.

Warstwa I jest niezgarbowaną światłoczułą emulsją bromosrebrową. Warstwa II natomiast jest na światło nieczuła, zawiera jednak obok śladów srebra koloidalnego, związki określające ton obrazu. Warstwa ta jest zgarbowana.

Po naświetleniu papieru pod aparatem do powiększeń, wzgl. w kopiarce, w warstwie I powstaje zwykły negatywowy (w stosunku do powiększanego diapozytywu) obraz utajony. Ponieważ warstwa ta jest niezhartowaną, można ją podczas obróbki łatwo usunąć, przez zwykłe spłukanie. W warstwie II, powstaje w końcowym efekcie obraz pozytywowy.

Papier Diaversal jest nieco mniej czuły jak zwykły papier do powiększeń. Czas wywołania jest krótki i nie powinien przekraczać 1 minuty. Prześwietlenie i skrócenie czasu wywołania do 1/2 minuty daje powiększenia bardzo kontrastowe, natomiast niedoświetlenie i przedłużenie czasu wywołania do 2 minut daje obrazy bardziej miękkie. Po wywołaniu bez uprzedniego opłukania wkłada się na ca 3 minuty do specjalnej kąpieli odwracalnej Diaversal, którą miesza się w stosunku 1 : 20 z wywoływaczem. Kąpiel ta zawiera w sobie specjalne substancje działające w podobny sposób jak utrwalacz ma więc na celu rozpuszczenie halogenków srebra. W kąpieli tej, reszta niezredukowanego podczas wywołania bromku srebrowego dyfunduje z warstwy I do warstwy II. W warstwie II umieszczone są związki srebra, które w obecności resztek wywoływacza (z tego powodu nie wolno filmu po wywołaniu płukać), zostają zredukowane na srebro metaliczne.

Oczywiście kąpiel ta musi być dokonywana w całkowitym spokoju i nieporuszaniu miski zawierającej płyn, gdyż w przeciwnym razie powstały w warstwie II obraz pozytywowy, wypadnie zamazany.

Po skończonej dyfuzji, usuwamy warstwę I. Czynność tę wykonuje się przez zwyczajne spłukanie niezgarbowanej warstwy zimną wodą. W wyniku tego na warstwie II pozostał obecnie słabo zarysowany, o brunatnym odcieniu obraz. Obraz ten wzmacniamy do pożądanej siły przy pomocy wzmacniacza selenowego. Kąpiel wzmacniająca trwa od 3—6 minut, zależnie od barwy tonu jaką chcemy uzyskać. Ponieważ na gotowym obrazie nie ma śladów utrwalacza, wystarczy płukanie w granicach od 5—10 minut. Suszenie odbywa się w zwykły sposób.

Papier Diaversal doskonale oddaje wszelkie półtony i nie niszczy szczytowych świateł. Jest więc znacznie lepszy od metod pośrednich, do których koniecznym jest wykonanie oddzielnego negatywu, przy której to czynności giną szczegóły i szarzeją światła.

Z. W.

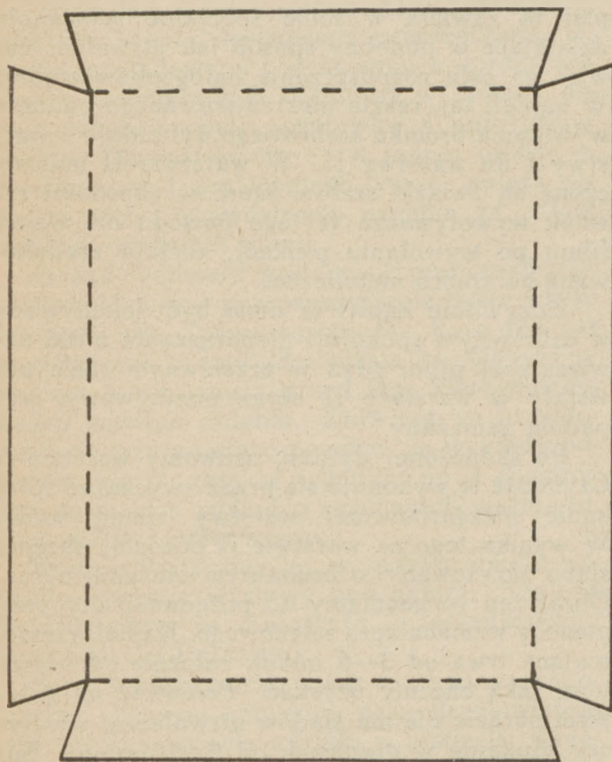
Dobre rady

Od Redakcji: Kolegów którzy w metodach pracy swojej poczynili pewne ulepszenia, racjonalizacje itp. prosimy o zasilanie niniejszej rubryki.

Samodzielne sporządzanie misek fotograficznych do powiekszeń

Amator fotografii, który nauczył się już samodzielnie wywoływać swoje zdjęcia i sporządzać z własnych negatywów odbitki, zapragnie w krótkim czasie sporządzać ze swoich najlepszych zdjęć powiększenia. I słusznie. Dopiero powiększenie pozwala w całej pełni rozkoszować się udanym zdjęciem. W powiększeniu dopiero ujawniają się w całej pełni wartości negatywu. których zwykła odbitka stykowa oddać nie może.

Wielu amatorów, nawet posiadających aparaty do powiększeń, chociażby przystawkowe którymi powiększają swoje zdjęcia małoobrazkowe do formatu pocztówkowego, odstrasza od robienia powiększeń powyżej tego formatu, konieczność zrobienia zakupu potrzebnych przyborów, w tej liczbie misek fotograficznych odpowiednich rozmiarów.



Miski fotograficzne wielkich rozmiarów są drogie a w dodatku bywają stosunkowo rzadko używane. Są jednak konieczne. Sposoby zastępcze wywoływania powiększeń bez użycia misek, w postaci szyb czy dykt odpowiedniej wielkości, na których według przepisów które znaleźć można tu i ówdzie, wywołuje się naświetlony papier przy pomocy tamponu z waty, mają chyba za cel zniechęcenie niedoświadczonych amatorów od wszelkich prób powiększania. Powiedzmy sobie otwarcie: doświadczony amator nie wywołuje w ten sposób swoich powiększeń, lecz używa zawsze misek. W rękach niedoświadczonych amatorów sposoby zastępcze wywoływania powiększeń dają zazwyczaj powiększenia zaszarzałe, nierównomierne z żółtymi plamami i raczej zniechęcają do dalszych prób. Właśnie pierwszych prób powiększania powinno się dokonywać przy użyciu misek, gdyż wyłącza się w ten sposób źródło możliwych błędów.

Tanie i trwałe miski można sobie sporządzić samemu. Będą one nam służyły długie lata, o ile wykonamy je starannie i zastosujemy kilka rad praktycznych.

Samo sporządzanie misek jest proste. Jako surowca użyjemy grubszej tektury. Przy formacie 30 × 40 cm nawet 4 mm grubej. Dno miski powinno być w obu wymiarach co najmniej o 2 cm większe od formatu papieru do powiększeń. Ze względów praktycznych lepsze są miski znacznie większe. Głębokość miski nie powinna być mniejsza od 5 cm.

Po wycięciu z tektury odpowiedniej siatki, według załączonego rysunku, nacinamy ją lekko wzdłuż linii kreskowanych i zaginamy boki do góry. Stykające się krawędzie w narożnikach sklejamy od wewnętrz i zewnątrz paskami płótna introligatorskiego, tak aby nie było żadnych szczelin. Do klejenia użyjemy kleju stolarskiego albo w jego braku małej ilości żelatyny jadalnej. Klejenia dokonujemy bardzo ostrożnie, tak aby nie zasmarować tektury poza paskiem płótna, zwłaszcza po wewnętrznej stronie miski. Klej wychodzący z pod paska zeskrobujemy po wyschnięciu starannie nożem, tak aby tektura była zupełnie czysta. Mała nawet nieuwaga pod tym względem może nam później przysporzyć wiele niepotrzebnego kłopotu. W żadnym zaś przypadku nie wolno wewnętrznej strony miski wysmarować klejem dla wzmocnienia. Miska taka okazałaby się później zupełnie niezdatna do użytku. Tektura pod klejem natłuszcza się bowiem bardzo opornie, a przy użyciu płyn przedostając się przez najmniejsze szparki do kleju, rozmiękcza go przez co niszczałaby nam za każdym razem warstwą lakieru.

Po wyschnięciu kleju, co powinno nastąpić w ciągu nocy, przystępujemy do natłuszczania tektury przy użyciu wosku albo zwykłej świecy parafinowej. Natłuszczania dokonujemy w ten sposób, że rozpuszczamy w pudełku od konserw dwie świece i smarujemy rozpuszczoną parafiną z dala od ognia wewnętrzną stronę tekturowej miski. Następnie nagrzewamy nad gorącą blachą kuchenną miskę od zewnątrz tak, żeby utrzymywać parafinę stale w stanie płynnym. Gdy użyta ilość parafiny wsiąknie w tekturę powtarzamy smarowanie i nagrzewanie tak długo aż cała

tektura przesiąknie na wylot, co poznajemy po jednostajnym zatłuszczeniu miski od zewnętrznej strony. Operacji tej dokonujemy ostrożnie z powodu łatwopalności użytego surowca. Chodzi o to żeby nie przegrzewać parafiny, gdyż staje się ona potem w bardzo wysokim stopniu łatwopalna. Przegrzewanie parafiny na tekturze, np. przez przykładanie tekturowej miski do gorącej blachy w celu przyspieszenia przesiąkania jest i z tego powodu niewskazane, że przegrzana parafina szybko paruje i przetłuszczanie zamiast postępować szybciej opóźnia się. Na zakończenie smarujemy gorącą jeszcze miskę po obu stronach rozpuszczoną parafiną, a ewentualny nadmiar ścieramy później starą szmatą, gdy parafina zacznie już zastygać.

Po starannie przeprowadzonym przetłuszczaniu miski w zasadzie zdatne już są do użytku. Dla nadania im jednak większej trwałości i estetycznego wyglądu malujemy je jednak po obu stronach czarnym lakierem asfaltowym. Ważne jest by lakier był asfaltowy nie tylko z nazwy. Lakierowanie ma bowiem na celu nietylko poczernienie ale także stworzenie dodatkowej warstwy izolującej tekturę od płynów. Dobry lakier asfaltowy odznacza się dużą odpornością na płyny alkaliczne.

Miski w ten sposób wykonane nie ustępują pod względem wytrzymałości miseczkom fabrycznym z masy papierowej. Odznaczają się one małym ciężarem i odpornością na zniszczenie, przede wszystkim na stłuczenie. Nie sprawiają one nam niespodzianek, które zdarzają się przy używaniu misek emaliowanych. Drobne uszkodzenia łatwo można naprawić przy pomocy lakieru. J. H.

Zakwaszanie utrwalacza.

Powszechnie stosowanym środkiem do zakwaszenia utrwalacza jest kwaśny siarczyn sodu lub pyrosiarczyn potasu. Recepty na taki utrwalacz znajdziemy w każdym podręczniku fotograficznym, nie będziemy się więc nad nimi rozwodzili, na tym miejscu natomiast podamy skład utrwalacza zakwaszonego innymi środkami, gdyż trudno jest nieraz otrzymać kwaśny siarczyn sodu.

A oto zestaw:

woda	1000 ccm
tiosiarczan sodu	300 g
siarczyn sodu bezw.	10 g
kwas octowy 40%	25 ccm
kwas borowy	5 g

Zamiast kwasu octowego, można użyć zwykłego octu jadalnego w ilości 200 ccm.

Inna recepta:

A.	woda	250 ccm
	kwas siarkowy 10%	50 ccm
B.	woda	750 ccm
	tiosiarczan sodu	250 g
	siarczyn sodu	2 g

Roztwór A i B zmieszać w równym stosunku.

Matoleina do retuszu.

Matoleinę można zestawić samemu w prosty i łatwy sposób. W tym celu rozpuszczamy w 50 ccm francuskiej terpentyny, 10 g kalafonii. Kalafonię użyć najlepiej w małych kawałkach, należy zważać aby nie wsypać do terpentyny sproszkowanej kalafonii, gdyż w przeciwnym razie proszek ten utworzy w terpentynie jednolitą i wolno rozpuszczającą się masę. Ale kalafonia w kawałkach też bardzo wolno się rozpuszcza (nieraz 2—3 dni), chcąc więc przyspieszyć ten proces, wstawiamy butelkę z terpentyną i kalafonią do ciepłej wody i często mieszamy. Po rozpuszczeniu się kalafonii, i po odstaniu się osadu, gotową matoleinę przelewamy do innego naczynia, aby przechowywać tylko klarowny produkt.

Wywoływacz drobnoziarnisty z dodatkiem soli kuchennej.

Jak stwierdzono na licznych przykładach, dodatek pewnych soli (np. chlorku amonu, lub chlorku sodu) do wywoływacza, znacznie polepsza drobnoziarnistość filmu. Dr Ph. Straus w pracach swych wykazał, że dodatek chlorku sodu (soli kuchenne) daje lepsze wyniki niż dodatek chlorku amonu.

Wypróbowana recepta na tego rodzaju wywoływacz drobnoziarnisty brzmi:

metol	5 g
hydrohinon	2 g
chlorek sodu	100 g
siarczyn sodu bezw.	50 g
boraks	2 g
woda	1000 ccm

Należy jednak pamiętać, iż przy wywoływaniu w powyższym wywoływaczu, należy negatywy jeszcze raz tak długo naświetlać.

Odświeżanie emulsji fotograficznych.

Emulsje fotograficzne które na skutek zbyt długiego magazynowania dają po wywołaniu dymek i szarzeją, można odświeżyć przez wykąpanie ich w roztworze 1 : 2000 p-fenylenodwuaminy do którego dodano 1/50 część obj. kwasu solnego.

Równie dobre wyniki daje kąpiel przez 3 min. w nast. roztworze:

bromek potasu	3 g
kwas siarkowy stęż.	1 ccm
woda	100 ccm

Uniwersalny wywoływacz.

Chcąc uzyskać uniwersalny zestaw wywoływacza z którego można by otrzymywać miękko — normalnie — twardo pracujące roztwory, przygotowujemy sobie w 3 butelkach trzy roz-

twory, które następnie zależnie od potrzeby mieszamy wg niżej podanej tabeli.

Roztwór I.	metol	20 g
	siarczyn sodu kryst.	130 g
	woda (gorąca)	1000 g
Roztwór II.	siarczyn sodu kryst.	170 g
	hydrochinon	20 g
	woda (gorąca).	1000 g
Roztwór III:	potaż 200 g lub soda	250 g
	woda	1000 g
Roztwór IV:	bromek potasu 1 : 10	

	Części objętościowe								
metol, roztwór I	4	4	4	3	2	2	2	1	—
hydrochinon, roztwór II	—	—	1	2	3	5	7	10	14
potaż, roztwór III	3	5	5	5	5	5	4	4	3
woda	13	11	10	10	10	8	7	5	3
KBr, roztwór IV (ilość kropli)	5	9	14	7	11	16	11	18	25
	miękki			normalny					twardy

Ważne dla każdego.

Numery aparatów fotograficznych, objektywów itp. zaleca się mieć spisane w specjalnym zeszyciku, lub na kartce i umieścić w bezpieczne miejsce, aby w razie krdzieży mieć większą pewność na odzyskanie straty.

Lampy Nitraphot.

Powszechnie znane i używane żarówki Nitraphot, wymagają pieczołowitej obsługi jeśli chcemy aby służyły nam przez dłuższy czas. Przede wszystkim należy zważać na odpowiednie napięcie prądu. Jeżeli napięcie będzie wynosiło więcej niż do tego dostosowana jest żarówka, żywot jej zostanie znacznie skrócony. Natomiast jeżeli napięcie jest słabsze, wówczas żywot lampy zostaje przedłużony. Warto przypomnieć sobie jak długo przeciętnie żyje Nitraphotka:

Nitraphot B	około 100 godzin
Nitraphot S	około 2 godzin
specjalna lampa do powiększeń	100 — 200 godzin

Umiejętne zestawianie wywoływaczy.

Przygotowując samemu wywoływacz, należy przestrzegać kolejności rozpuszczania poszczególnych składników. Kolejność musi być taka jaką podano w recepcie. Metol zawsze rozpuszczać przed siarczynem gdyż w przeciwnym razie trudno się rozpuszcza i powstaje osad. Ażeby zapobiec szybkiemu utlenianiu się metolu, zaleca się dodanie szczypty siarczynu do wody przed wsypaniem metolu. Należy też pamiętać o temperaturze wody. Nie powinna ona przekraczać 45° C gdyż w wyższej temperaturze następuje szybkie utlenianie się substancji wywołujących.

Skrzynka zapytań

Józef Wrzesiński, Kraków

W jaki sposób można zbadać stopień wypłukania utrwalacza z klisz lub papierów fotograficznych?

O tym czy utrwalacz został całkowicie wypłukany z emulsji fotograficznej, można przekonać się w łatwy sposób. W tym celu wyjmujemy odbitkę lub kliszę z wody i znajdującą się na powierzchni odbitki wodę wlewamy do małego naczyńka lub do probówki, i dolewamy kilka kropli roztworu nadmanganianu potasowego o stężeniu 1 : 1000. Jeżeli nadmanganian odbarwi się, będzie to znak, że utrwalacz znajduje się jeszcze na powierzchni emulsji, natomiast jeśli pozostanie fioletowe zabarwienie nadmanganiau, będzie to oznaką dokładnego wypłukania emulsji.

St. P. Zabrze

Zgodnie z życzeniem, podajemy receptę na bardzo twardo pracujący wywoływacz, nadający się głównie do reprodukcji kreskowych.

Roztwór I: hydrochinon 5 g, pyrosiarczyn potasu 5 g, bromek potasu 1 g, woda 500 ccm.

Roztwór II: wodorotlenek potasu 10 g, woda 500 ccm.

Bezpośrednio przed użyciem, należy zmieszać równe objętości roztworu I i II. Wywoływacz pow. jest krótkotrwały.

Zygmunt Tarapani, Szczecin

Jak można poprawić zbyt silnie i zbyt kontrastowo wywołane negatywy?

Można zastosować osłabienie w osłabiaczu amonowym, najlepsze jednak rezultaty otrzymuje się pracując metodą Agfy, którą poniżej opisujemy.

Dobrze wypłukany negatyw (film leicowy) odbielamy w kąpieli o następującym składzie: woda 1000 ccm, siarczan miedzi 100 g, chlorek sodu 100 g, kwas siarkowy stęż. 25 ccm.

Po całkowitym odbieleniu płuczemy film i wywołujemy w drobnoziarnistym wywoływaczu, utrwalamy, płuczemy i suszymy.

Zabieg ten można powtórzyć kilkakrotnie, aż do pożądanego skutku.

Metoda ta jest sprawdzona, daje bezwzględnie dobre wyniki a ma jeszcze tę zaletę, że zmniejsza równocześnie ziarno emulsji.

Stefan Matusiak, Poznań

Najstosowniejszą temperaturą wywoływycza przy wywoływaniu filmów jest 18—20° C. W wyjątkowych wypadkach można pracować przy niższej temperaturze, ale oczywiście należy przedłużyć odpowiednio czas wywoływania Jak podaje literatura, niejaki S. Werkgarner wywoływał w Finalu w temp. 0° C i otrzymał całkiem dobry wynik. Czas wywołania trwał 1 godzinę.

Z. S. T., Białogard

W najbliższych numerach Świata Fotografii ukaże się specjalny artykuł omawiający wywoływacze drobnoziarniste i wywoływacze do papierów, znajdzie więc Kol. napewno w nim interesujące dane. Prosimy więc o odrobinę cierpliwości.

Sz. Steiner, Wałbrzych

Filmy najlepiej wywoływać w specjalnych tankach do wywoływania (tzw. correx), jeśli jednak Kol. chce obserwować proces wywoływania, zalecamy uprzednie znieczulenie emulsji w roztworze zieleni pinakryptolowej w stosunku 1 : 500.

Maria Opolska, Lublin

Chcąc przeliczyć ogniskową podaną w centymetrach na ilość dioptrii, dzielimy 100 przez ilość cm ogniskowej. Np.:

$$\frac{20 \text{ cm}}{100} = 5 \text{ dioptrii}$$

lub

$$\frac{100}{5 \text{ dioptrii}} = 20 \text{ cm (ogniskowa)}.$$

Zb. Surzyński, Łódź

Obiektywy należy utrzymywać w bezwzględnej czystości. Dotykanie obiektywu palcami jest niedozwolone, gdyż pot a właściwie kwasy w nim zawarte wżerają się w szkła i niszczą jego powierzchnię. Uszkodzony w ten sposób obiektyw, daje obrazy nieostre, zmiękczone.

Józef Słonimski, Poznań

Jak usunąć plamy powstałe na negatywie filmowym, od kropli wody.

Istotnie, ma Kol. rację, że plamki takie nieraz powstają na filmie głównie wtedy, gdy na wysuszony film padnie kropla wody. Oczywiście przy powiększeniu lub odbitce, kropla ta psuje obraz. Ażeby plamy te usunąć z negatywu, polecamy zanurzanie filmu do zimnej wody na przeciąg 12—24 godzin i ponowne wysuszenie.

Prawnik - Fotografikom

PRAWNIK — FOTOGRAFIKOM

Pod powyższym tytułem pragniemy wprowadzić do Świata Fotografii, poczynając od następnego numeru, nowy stały dział. Celem naszym jest umożliwienie zasięgania bezpłatnych porad prawnych tym wszystkim którzy, w związku ze swoją działalnością fotograficzną, napotykają na jakiekolwiek trudności w realizowaniu swoich uprawnień wynikających z prawa autorskiego.

Wiemy jak ogólnie słaba i niezadawalająca jest znajomość uprawnień przysługujących autorom dzieł wykonanych w technikach fotograficznych. Aby zmienić ten stan rzeczy trzeba przede wszystkim by sami twórcy zdawali sobie sprawę z posiadanych praw oraz by wiedzieli jak należy postępować by prawa swe zachować i obronić się przed ich naruszeniem.

Każdy — tak amator, jak fotograf zawodowy, artysta zrzeszony, jak nie zrzeszony — może oczekiwać odpowiedzi w Świecie Fotografii na pytania z zakresu prawa autorskiego. W drodze bezpośredniej korespondencji odpowiedzi udzielane nie będą, ale jedynie na łamach naszego pisma.

Listy z zapytaniami należy adresować „Redakcja Świata Fotografii, Poznań, ul. Sołacka 13, Dział — Prawnik — Fotografikom".

Listy powinny być bezwzględnie podpisane pełnym imieniem i nazwiskiem oraz zawierać adres piszącego. Osoba która nie życzy sobie by odpowiedź na list wymieniała jej nazwisko może wskazać pseudonim lub inicjały którymi prosi oznaczyć odpowiedź, co nie zwalnia jednak od obowiązku podania do wiadomości redakcji prawdziwego nazwiska.

Redakcja

Kącik wąskiej taśmy

WYŻSZA MATEMATYKA FILMOWCA-AMATORA

Prawdziwy amator filmowiec, więc żarliwie hołdujący pięknemu sportowi filmowania, stara się ciągle, by robić postępy, aby w ten sposób uzyskiwać coraz to lepsze wyniki.

Zajmiemy się dziś tymi z rozlicznych możliwości, jakie są do dyspozycji amatora, a prowadzą do dojrzałej twórczości filmowej.

Początkujący powinien pracować zasadniczo przy pomocy kamery prostej i nieskomplikowanej. Taka kamera sprawi nam z pewnością więcej radości, niż zaopatrzona we wszelkie szykany, zwiększające tylko ilość możliwych błędów. Znawca potrafi zresztą uzyskać i szczytowe osiągnięcia przy pomocy całkiem prostej kamery.

Jest jednak rzeczą zrozumiałą, że amator, który najpierw pracował prostą kamerą, po pewnym czasie pragnie posiadania aparatu specjalnego. Przede wszystkim wtedy, gdy amator jest utalentowany i jego filmy są coraz to lepsze.

A kiedy filmowiec zajmie się już „wyższą matematyką" filmownia, to zaspokoi go dopiero najbardziej sprawna kamera. Jeżeli miał ją już kiedy w rękach, to nie spocznie, póki takiej nie nazwie swoją własną.

Co daje amatorowi taka wysokosprawna kamera filmowa?

Przede wszystkim możliwość wymiany obiektywów, co jest ważną zaletą. Kamery prostsze posiadają najczęściej optykę wbudowaną na stałe, tzn. obiektyw standartowy, o ogniskowej 20 — 25 mm dla taśmy 9,5 i 16 milimetrowej i 10 —13 mm dla „ósemki". To wystarcza w większości wypadków. Kiedy jednak musimy z pewnego określonego punktu otrzymać na filmie motywy w różnej wielkości odwzorowania — porzebujemy różnych obiektywów. Jeśli chcemy ująć mały wycinek motywu w dużej skali, użyjemy obiektywu długoogniskowego (np. 50—75 mm przy „szesnestce"). Przeciwnie, jeśli chcemy objąć więcej motywu, jak obiektyw standartowy, musimy użyć optyki krótkoogniskowej (ogniskowa 15 do 17 mm dla filmu 16 mm). Kto więc pragnie być uzbrojonym na wszelkie możliwości, zabierze ze sobą trzy obiektywy: normalny, „tele" i szerokokątny.

Trzy systemy wymiany obiektywów są w użyciu:

1. Komu wystarczy założenie jednego obiektywu do kamery, a trzymanie pozostałych w kieszeni lub w futerale, ten posłuży się urządzeniem bagnetowym lub gwintem wymiennym.

2. Lepszą i znacznie szybszą wymianę dają saneczki wymienne, przesuwane przed okienkiem filmowym.

3. Doskonałym pod każdym względem rozwiązaniem wymienności obiektywów jest głowica rewolwerowa, podobna do mikroskopowej, pozwalająca na bardzo szybkie i pewne ustawienie potrzebnego obiektywu przed okienkiem filmowym. Obiektywy są tu wkręcone w gwinty, umieszczone na obwodzie obracającej się tarczy.

Przyglądając się dalej naszej wysokosprawnej kamerze, odkryjemy jeszcze dalsze jej możliwości — wręcz zaskakujące. Na przykład celownik. Ten oczywiście musi mieć zmienne pole widzenia, zależnie od ogniskowej użytego obiektywu. Zwykle wystarcza przełożenie dźwigienki, by dopasować celownik. W niektórych modelach celownik dopasowuje się automatycznie, przy obrocie rewolweru, lub przesunięciu sanek (Siemens D, Kodak Specjal, Filmo). Niektóre kamery mają też automatyczne wyrównanie paralaksy między celownikiem a obiektywem. Są też aparaty, przy których można nastawiać bardzo dokładnie zdejmowany przedmiot na ostrość przy pomocy uchylanego w czasie ekspozycji pryzmatu. Jest to szczególnie ważne przy użyciu teleobiektywów, odznaczających się, jak wiadomo, bardzo małą głębią ostrości.

Bardzo ważna jest możliwość zmiany „biegów". Normalna szybkość zdjęć w filmie amatorskim wynosi 16 klatek na sekundę, nie zależnie od szerokości filmu.

Jeśli będziemy filmować z tą szybkością i później wyświetlać film na ekranie również tą samą szybkością — oddamy wiernie rzeczywiste tempo życia, co niezawsze jest pożądane. Gdybyśmy chcieli np. pokazać w ten sposób rozwój rośliny z nasienia do kwiatu, zużylibyśmy setki tysięcy metrów filmu, a przy wyświetlaniu widzowie zasnęliby poprostu.

Pomoże nam tu urządzenie do zdjęć pojedynczych — „klatka za klatką". Pozwala ono amatorowi na dowolne „zduszenie czasu", jeśli zrobi co minutę, lub co godzinę jedno zdjęcie, naturalnie ze statywu i to solidnego, w tych samych warunkach świetlnych. Można wtedy zrobić film, wyświetlany na ekranie przez 3 lub 4 minuty, ze zdarzenia, trwającego w rzeczywistości tydzień lub dłużej. Niezawsze jednak pragniemy takiego „stłamszenia" czasu. Często chcemy zrobić inaczej. Dla pewnego efektu filmowego jadący samochód w rzeczywistości porusza się nam za wolno. Chcielibyśmy, by przebiegł przez ekran, jak huragan. Wtedy pomoże nam „bieg ośmioklatkowy". Robimy wtedy tylko osiem klatek na sekundę, co przy szybkości wyświetlania podwójnej (16) da w efekcie tylko połowę trwania całego zajścia na ekranie — a więc przyśpieszenie wszelkich ruchów dwukrotnie. Nasz samochód, jadący tylko 50 km/godz. będzie miał na ekranie aż 100 km/godz.!

Możemy też zrobić i odwrotnie, jeśli chcemy „rozciągnąć" w czasie „ekranowym" zdarzenie krótkie w rzeczywistości. Z jednej sekundy mogą być cztery, np. skaczący przez przeszkodę koń winien w obrazie filmowym powoli przepłynąć nad przeszkodą, aby widz mógł spokojnie zaobserwować każdą fazę skoku. Tu pomoże nam „bieg 64-roklatkowy" i to sfałszowanie czasu nazywamy lupą czasową, lub zdjęciami zwolnionymi. Zdjęcia takie są szczególnie ważne dla sportowca, który sfilmowany na przykład przez kolegę, może później wystudiować dokładnie swój styl na ekranie i poprawić go, a tym samym poprawić wyniki.

Pomiędzy 16-toma, a 64-oma klatkami na sekundę, mamy jeszcze biegi pośrednie: 24 i 32 klatki. 32 klatki używane są — szczególnie w kamerach o niezmiennym czasie naświetlania — do zdarzeń o bardzo szybkim ruchu, jak np. sportowe, przy czym nastąpi pewne małe zwolnienie ruchu na ekranie, jednakże jeszcze bez całkowitego efektu „zdjęć zwolnionych".

Bieg o 24 klatkach na sekundę służy do podobnego celu, ma on jednak jeszcze jedno, specjalne zadanie. Na ekspedycje naukowe, wyprawy wysokogórskie i wszędzie tam gdzie mały ciężar kamery odgrywa dużą rolę — używa się kamer wąskotaśmowych. Filmy te są później przekopiowywane na taśmę normalną, trzydziestopięciomilimetrową. Jeśli ten film normalny ma być udźwiękowiony, muszą być zdjęcia na taśmie wąskiej robione z szybkością 24 klatek na sekundę, ponieważ projekcja filmu dźwiękowego odbywa się wyłącznie z tą szybkością. Jest to konieczne ze względu na jakość dźwięku. Jeśli przewidywane jest od razu udźwiękowienie amatorskiego filmu wąskiego, to także, rzecz jasna,

zdjęcia muszą być dokonywane z szybkością 24 klatek na sekundę.

Tak więc od wysokosprawnej kamery wymagać będziemy posiadania co najmniej sześciu szybkości różnych. Wiele kamer posiada również migawki sektorowe o zmiennym sektorze, co pozwala na naświetlania pojedynczych klatek od ok. 1/20 do 1/1000 sekundy.

Pierwszorzędne kamery mają też — prócz silnego naciągu sprężynowego — specjalną korbkę, służącą do różnych celów. Bodaj najważniejszym jest cofanie filmu. Obrót korby powoduje — przy naciśniętym guziku spustowym — cofanie całego mechanizmu transportującego, a więc i cofanie filmu. Potrzebne jest nam to przy tzw. przeblendowaniu (przenikaniu jednej sceny w drugą).

Pod koniec pierwszej sceny, przy pomocy przesłony obiektywu, lub specjalnej przesłony tęczówkowej umieszczonej w kompendium, przesłaniamy stopniowo obraz, powiedzmy przez 5 sekund. Teraz zasłaniamy obiektyw i przy pomocy ręcznej korbki cofamy film o tyle klatek, ile przez 5 sekund przebiega przed obiektywem, co zresztą wykaże nam licznik. Teraz filmujemy drugą scenę, otwierając — w ciągu również 5 sekund — stopniowo przesłonę tęczówkową.

Powstanie nam znany z kina „zawodowego" efekt przenikania, w którym dwie sceny przechodzą jedna w drugą, rozpływając się miękko w nicość.

Ale na tym nie koniec udogodnień nowoczesnej kamery.

Są kamery „wielkiego formatu", odejmujące amatorowi nawet trud zakładania filmu — tam film sam niemal układa się w stosowne pętle i od razu należycie siedzi w okienku filmowym (Bolex). W niektórych modelach odzywa się co pewien czas, np. co 25 cm filmu, cichy sygnał lub uderza w guzik spustowy specjalny „puls", aby filmującego zorientować, ile metrów zużył na daną scenę.

Przy zdjęciach trickowych najmniejszych przedmiotów często nie wystarcza wyrównanie paralaksy celownika. Konieczne jest wtedy nastawianie bezpośrednio na filmie, lub przy pomocy pryzmatu i matówki. Bezpośrednie nastawianie na filmie możliwe jest co prawda tylko na filmie ortochromatycznym, lub diapozytywowym, panchromy mają zazwyczaj nieprzejrzysty podlew przeciwodblaskowy. Przy aparatach kasetowych jednakże, można usunąć kasetę z filmem, na okienko filmowe położyć improwizowaną z kawałka filmu pozytywowego matówkę i przez lupę nastawić dokładnie wycinek i ostrość.

Najlepszą ocenę potrzebnej przesłony (filmy odwracalne wymagają prawidłowego naświetlania!) da nam światłomierz fotoelektryczny (np. Sixtus C lub Elektro Bewi). Pewne kamery 8-milimetrowe i 9,5-milimetrowe mają światłomierze wbudowane i sprzężone z przesłoną, tak, że można w każdej chwili nawet w czasie zdjęć skorygować przesłonę.

Niemal niezbędnym urządzeniem dla wymagającego filmowca jest kompendium, mały przyrząd umieszczony przed obiektywem. Posiada mieszek, podobny do mieszka zwykłego aparatu fotograficznego, ale służący innym celom, przede wszystkim jako osłona od niepotrzebnych promieni świetlnych z boku, posiada też przesłonę tęczówkową, zazwyczaj całkowicie się zamykającą, a uruchamianą specjalnie długą dźwignią. Służy ona do wspomnianych już przenikań. Kompendia mają też uchwyty do wszelkich filtrów masek i winiet np. maska w formie lornetki, dziurki od klucza itp. Jeśli ktoś na ekranie patrzy przez lornetkę, a ukazuje się następnie krajobraz ujęty w maskę specjalną, widz odnosi wrażenie, że patrzy na krajobraz przez lornetkę i to oczami aktora na filmie. Jest to jeden z silniejszych efektów utożsamiania widza z aktorem. Kto jest szczęśliwym posiadaczem tak wszechstronnie wyposażonej kamery — jest już niemal zobowiązany, by coś nieprzeciętnego stworzyć.

Amator filmowiec, który zajmie się pracą na serio, poważną, używając kamery wyposażonej wszechstronnie i przez to wysokosprawnej — ma niezmierzone pole interesujących doświadczeń. A jeśli będzie mógł o sobie powiedzieć, że opanował kamerę całkowicie, może nie wstydzić się pokazywania swych filmów innym, oczywiście, jeżeli prócz nienagannej techniki dał swym filmom należytą treść i oprawę artystyczną.

mgr Marian Kornicki

Rozmaitości

AKTUALIA ANNO DOMINI 1912

Wyszukał i do druku podał Z. Wyszomirski
Fotograf Warszawski Nr 2 z roku 1912 donosi:

Dnia 20 grudnia 1911 r. odbyło się ogólne zebranie członków P. T. Mił. Fot. w Warszawie.

Przewodniczył obradom inż. W. Adamiecki, na asesorów wybrano p. p. Tołwińskiego i Dzierżawkiego.

Uczczono przez powstanie pamięć zmarłego członka T-wa śp. inż. Bronisława Królikiewicza.

Posiedzenie Zarządu z d. 4 stycznia 1912 r. Przyjęto w poczet członków p. p. Zofię Zaleską i Gustawa Rudolfa. Postanowiono w 2 półroczu *zająć się wydawnictwem słownika wyrazów fotograficznych* imienia Jana Karłowicza.

Postanowiono wnieść na ogólne zebranie wniosek upoważnienia Zarządu do rozdawania żetonów zasłużonym członkom.

Postanowiono wnieść na Ogólne Zebranie projekt wybrania na członków honorowych p. Szaniawskiego z Przegalin i *p. Curie-Skłodowską*.

Fotograf Warszawski Nr 4 z roku 1912 donosi:

Dnia 28 marca 1912 r. odbyło się doroczne zebranie ogólne członków Pol. Tow. Miłośn. Fot. w Warszawie; przewodniczył prof. Gabryel Tołwiński, pióro trzymał p. Cz. Kleczeński.

Ze sprawozdania, złożonego przez Zarząd, wynika, że Tow. liczyło w końcu roku sprawozdawczego 1911 ogółem 235 członków. Zarząd zwołał 8 posiedzeń zwyczajnych i dwa ogólne zebrania członków, oraz zorganizował jeden wieczorek taneczny. Wycieczek odbyto 3. Na zwykłych zebraniach wygłaszano odczyty treści fachowej. Towarzystwo posiada księgozbiór składający się z 357 dzieł, wartości 914 rb. 65 kop., w tym roku sprawozdawczym przybyło 32 tomy, wartości 28 rb. 40 kop. Zainteresowanie biblioteką jest małe. Czasopism Towarzystwo otrzymuje 11. Wartość zbiorów muzealnych oceniono na 1,115 rb. 35 kop.

Bilans zamknięto sumą 6.045 rb. 21 kop. Budżet na rok bieżący obliczono i zatwierdzono w dochodach i wydatkach na sumę 3.247 rb.

Budżet wydawnictwa Fotograf warszawski, który *rozchodzi się w 500 egzemplarzach*, zatwierdzono w sumie 1.358 rb

Poza tym postawił od siebie Zarząd wniosek powołania na *członka honorowego p. Curie-Skłodowską*, co przyjęto przez aklamację, oraz *przypomniał o zbliżającej się 75 rocznicy* przyjęcia przez Akademię paryską wynalazku Daguerre'a.

Po krótkiej dyskusyi Zebranie wyraziło życzenie, aby rocznicę tę obchodzić w r. 1914, sposoby zaś jej uczczenia pozostawić do obmyślenia Zarządowi.

OD REDAKCJI

W związku z reorganizacją jaka nastąpiła w naszej Redakcji, pragniemy wydawać pismo ukazujące się regularnie i dostępne dla wszystkich.

W celu nawiązania kontaktu, zwracamy się z gorącym apelem do wszystkich Szanownych Czytelników, a szczególnie do korespondentów Oddziałów PTF o nadsyłanie artykułów, korespondencji oraz wszelkich uwag, co do naszego pisma.

REDAKCJA

HUMOR W FOTOGRAFII

U fotografa

Co, takie zdjęcie mam odebrać? przecież wyglądam na nim o dziesięć lat starsza.

— Ależ droga Pani, to nie żaden kłopot, przynajmniej nie będzie Pani potrzebowała fotografować się przez dziesięć lat.

(Foto-Humor 1898)

Format 18 × 24

Fotograf: — Pani sobie życzy duży portret, czy mały?

— Mały.

— No to proszę zamknąć usta.

(Foto-Humor 1930)



Piękność przemija

— Chciałabym zamówić sobie portret fotograficzny, ale czy gwarantuje mi Pan podobieństwo? — pyta pewne dama.

— Owszem, ale tylko na jeden rok, — odpowiada fotograf.

(Le Journal Amusant 1859)

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM. REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5.

PZG. Nr 2 w Poznaniu, ul. Strzałowa 2a. Zam. Nr 124 dn. 19. 1. 52 r. K-3-12001 dn. 25. 2. 52 r — Nakład 1300 egz

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71



Nad morzem mgieł
brom

Ryszard Schramm
Poznań



W pracowni konserwatora
brom

Marian Kornicki
Poznań



Fragment kolejki linowej
brom

Jarosław Stanisławski
Poznań



W Tatrach
brom

Stefan Poradowski
Poznań